ANTONIN ARTAUD

ŒUVRES COMPLÈTES

III

SCENARI
A PROPOS DU CINÉMA
LETTRES
INTERVIEWS

Nouvelle édition revue et augmentée



GALLIMARD

ANTONIN ARTAUD

ŒUVRES COMPLÈTES

TOME III

Quand, en 1920, à l'âge de vingt-quatre ans, Antonin Artaud arrive à Paris, c'est pour être acteur. Les premières portes auxquelles il ira frapper seront celles de Gémier, puis de Dullin. Bientôt il tiendra différents rôles au théâtre et au cinéma. Mais, en même temps qu'acteur, Artaud se révèle comme metteur en scène, théoricien et critique, enfin comme auteur. Pendant quinze ans, du *Théâtre Alfred Jarry* au *Théâtre de la cruauté*, si par ailleurs il écrit et publie des poèmes, il va consacrer le plus vif de son activité au spectacle sous toutes ses formes.

Mais, pour Artaud, il ne s'agit pas seulement de jouer ou de composer un spectacle : il s'agit de le *vivre* et de faire en sorte que le spectateur lui aussi le vive. Incarnation du drame, dramatisation de la vie : l'un conduit à l'autre et, à la limite, les deux s'identifient. Artaud n'a-t-il pas vécu sa vie comme un drame — à tel point qu'on peut se demander si ce qu'on a appelé sa folie n'est pas d'abord une conséquence de cette dramatisation de la vie? C'est dire que tout ce qu'il a écrit à propos du spectacle éclaire d'un jour essentiel sa vie et son œuvre.

Les tomes II et III des *Œuvres complètes* d'Antonin Artaud, ainsi que le tome IV, témoignent de cette activité

▶



UNIVERSITÀ DI TORINO
DIPARTIMENTO
DI
SCIENZE LETTERARIE
E FILOLOGICHE
B
VI
238/3

ŒUVRES COMPLÈTES
D'ANTONIN ARTAUD
TOME III

ANTONIN ARTAUD

Œuvres complètes

III

SCENARI — A PROPOS DU CINÉMA
LETTRES — INTERVIEWS

Nouvelle édition revue et augmentée



nrf

GALLIMARD

Nous tenons à exprimer ici toute notre reconnaissance à ceux qui nous ont aidé — et ils sont nombreux — à composer le présent volume, en nous communiquant des textes inédits d'Antonin Artaud ou en nous donnant toutes informations utiles au sujet de ces textes.

Les tomes II et III des *Œuvres complètes* d'Antonin Artaud forment un tout, que nous avons été contraint de séparer en deux volumes pour des raisons techniques. De ce fait, bien que les textes concernant le théâtre se trouvent réunis plus particulièrement dans le tome II et les textes concernant le cinéma dans le tome III, nous avons groupé les lettres concernant théâtre aussi bien que cinéma à la fin du tome III, cela pour ne pas rompre l'unité chronologique.

Les numéros renvoient aux notes qui figurent à la fin du livre.

SCENARI

LES DIX-HUIT SECONDES [1]

Dans une rue, la nuit, sur le bord d'un trottoir, sous un bec de gaz, un homme en noir, le regard fixe, tourmentant sa canne, à sa main gauche une montre pend. L'aiguille marque les secondes.

Gros plan de la montre marquant les secondes.

Les secondes passent avec une lenteur infinie sur l'écran.

A la 18e seconde, le drame sera terminé.

Le temps qui va se dérouler sur l'écran est un temps intérieur à l'homme qui pense.

Ce n'est pas le temps normal. Le temps normal est de 18 secondes réelles. Les événements que l'on va voir s'écouler sur l'écran seront constitués par des images intérieures à l'homme. Tout l'intérêt du scénario réside dans ce fait que le temps pendant lequel se passent les événements décrits est réellement de 18 secondes alors que la description de ces événements demandera une heure ou deux pour être projetée sur l'écran.

Le spectateur verra se dérouler devant lui les images qui, à un moment donné, se mettront à défiler dans l'esprit de l'homme.

Cet homme est un acteur. Il est sur le point d'at-

teindre la gloire, tout au moins une grande renommée, et il va également conquérir le cœur d'une femme qu'il aime depuis longtemps.

Il a été frappé d'une maladie bizarre. Il est devenu incapable d'atteindre ses pensées; il a conservé sa lucidité entière, mais quelque pensée qui se présente à lui, il ne peut plus lui donner une forme extérieure, c'est-à-dire la traduire en gestes et en paroles appropriés.

Les mots nécessaires lui manquent, ne répondent plus à son appel, il en est réduit à ne voir défiler en lui que des images, un surcroît d'images contradictoires et sans grand rapport les unes avec les autres.

Ceci le rend incapable de se mêler à la vie des autres, et de se livrer à une activité.

Vision de l'homme chez le docteur. Les bras croisés, les mains crispées à l'extérieur. Le docteur, énorme au-dessus de lui. Le docteur laisse tomber sa sentence.

Nous retrouvons l'homme sous le bec de gaz au moment où il réalise intensément son état. Il maudit le ciel, il pense : Et cela juste au moment où j'allais commencer à vivre! et conquérir le cœur de la femme que j'aime, et qui s'est livrée si difficilement.

Vision de la femme, très belle, énigmatique, visage dur et fermé.

Vision de l'âme de la femme telle que se l'imagine l'homme.

Paysage, fleurs, dans des éclairages somptueux.

Geste de malédiction de l'homme :

Oh! être n'importe quoi! être ce camelot misé-

rable et bossu qui vend ses journaux le soir, mais posséder vraiment toute l'étendue de son esprit, être vraiment maître de son esprit, penser enfin!

Vision rapide du camelot dans la rue. Puis, dans sa chambre, la tête dans ses mains, comme s'il tenait le bloc terrestre. Il possède vraiment son esprit. Celui-là au moins possède vraiment son esprit. Il peut espérer conquérir le monde et il est en droit de penser qu'il arrivera à le conquérir réellement un jour.

Car il possède aussi l'INTELLIGENCE. Il ne connaît pas les possibilités de son être, il peut espérer tout posséder : l'amour, la gloire, la domination. Et en attendant, il travaille et il cherche.

Vision du camelot gesticulant devant sa fenêtre : les villes qui bougent et tremblent sous ses pieds. De nouveau, à sa table. Avec des livres. Le doigt tendu. Des volées de femmes dans l'air. Des trônes amoncelés.

Qu'il trouve seulement le problème central, celui dont tous les autres dépendent, et il pourra espérer conquérir le monde.

Qu'il trouve non pas même la solution du problème, mais seulement quel est ce problème central, en quoi il consiste, qu'il trouve enfin à le poser.

Eh! mais, et sa bosse? Sa bosse aussi peut-être lui sera enlevée par surcroît.

Vision du camelot au centre d'une boule en cristal. Éclairage à la Rembrandt. Et au centre un point lumineux. La boule devient le globe. Le globe devient opaque. Le camelot disparaît au milieu et en sort comme le diable de sa boîte avec sa bosse sur le dos.

Et le voilà parti à la recherche du problème. On le rencontre dans des bouges fumeux, au milieu de groupements où l'on cherche on ne sait quel idéal. Rassemblements rituels. Des hommes font des discours véhéments. Le bossu à une table écoutant. Hochant la tête, désabusé. Au milieu des groupes, une femme. Il la reconnaît : c'est Elle! Il crie : Ah! arrêtez-la! Elle espionne, dit-il. Brouhaha. Tout le monde se lève. La femme s'enfuit. Lui est roué de coups et jeté sur la place.

Qu'ai-je fait? Je l'ai trahie, je l'aime! prononce-t-il.

Vision de la femme chez elle. Aux pieds de son père : Je l'ai reconnu. Il est fou.

Et il s'en va plus loin, continuant à chercher. Vision de l'homme sur une route avec un bâton. Puis, devant sa table, fouillant des livres, — couverture d'un livre en gros plan : la Kabbale. Tout à coup on frappe à la porte. Des sbires entrent. On se jette sur lui. On lui met la camisole de force : il est emporté chez les fous. Il devient fou réellement. Vision de l'homme se débattant avec des barreaux. Je trouverai, crie-t-il, le problème central, celui auquel tous les autres pendent comme les fruits à la grappe, et alors :

Plus de folie, plus de monde, plus d'esprit, surtout plus rien.

Mais une révolution balaie les prisons, les asiles, on ouvre les portes des asiles; il est délivré. C'est toi, le mystique, lui crie-t-on, tu es notre Maître à tous, viens. Et, humblement, il dit non. Mais on l'entraîne. Sois roi, lui dit-on, monte sur le trône. Et il monte en tremblant sur le trône.

On se retire et le laisse seul.

Vaste silence. Magique étonnement. Et tout à coup il pense : Je suis maître de tout, je peux tout avoir.

Il peut tout avoir, oui, tout, sauf la possession de son esprit. Il n'est toujours pas maître de son esprit.

Mais qu'est-ce enfin que l'esprit? En quoi cela consiste-t-il? Si l'on pouvait seulement être maître de sa personne physique. Avoir tous les moyens, pouvoir tout faire de ses mains, de son corps. Et pendant ce temps, les livres s'entassent sur sa table. Et là-dessus, il s'endort.

Et au milieu de cette rêverie mentale, va s'introduire un nouveau Rêve.

Oui, pouvoir tout faire, être orateur, peintre, acteur, oui, mais n'est-il pas déjà acteur? Il est acteur en effet. Et le voici, voici qu'il se voit sur la scène avec sa bosse, aux pieds de sa maîtresse qui joue avec lui. Et sa bosse aussi est fausse : elle est jouée. Et sa maîtresse est sa maîtresse véritable, sa maîtresse de la vie.

Une salle magnifique, regorgeant de monde, et le Roi dans sa loge. Or, c'est aussi lui qui joue le personnage du roi. Il est le roi, il écoute et se voit en même temps sur la scène. Et le roi n'a pas de bosse. Il a trouvé : l'homme bossu qui est sur la scène n'est que l'effigie de lui-même, un traître, qui lui a pris sa femme, qui lui a volé son esprit. Alors, il se lève et il clame : Arrêtez-le. Brouhaha. Vaste mouvement. Les acteurs l'interpellent. La femme lui crie : Ce n'est plus toi, tu n'as plus ta bosse, je ne te reconnais plus. Il est fou! Et au

même instant, les deux personnages se fondent l'un dans l'autre sur l'écran. La salle tout entière tremble avec ses colonnes et ses lampadaires. Le tremblement s'accélère de plus en plus. Et sur ce fond tremblant, passent toutes les images, tremblantes elles aussi, du roi, du camelot, de l'acteur bossu, du fou, de l'asile, des foules, et il se retrouve sur le trottoir sous le bec de gaz, avec sa montre qui pend à sa main gauche, et sa canne agitée du même mouvement.

18 secondes à peine se sont écoulées; il contemple une dernière fois sa destinée misérable, puis, sans hésitation ni émotion aucune, il sort un revolver de sa poche et s'en tire une balle dans la tempe.

DEUX NATIONS SUR LES CONFINS DE LA MONGOLIE...

Deux nations sur les confins de la Mongolie [1] se disputent pour des raisons impénétrables aux Européens;

elles vont entrer dans une guerre qui mettra le feu aux poudres dans tout l'Extrême-Orient;

la Société des Nations envoie dépêches sur dépêches qui ne font qu'obscurcir le débat;

l'or russe est naturellement à la base de tout cela;

le consul de France se débat au milieu de toutes sortes de lourdes tractations dans ce conflit qui ne repose sur rien;

un lama lui donne la raison psychologique du conflit qui réside dans une question de ton et de son plus que de formes;

il y aurait un moyen de calmer tout; ce serait d'envoyer à ces gens-là un poème surréaliste;

on en essaie un envoi par dépêche; or le poème tronqué, lubrifié met le feu aux poudres;

les hostilités vont commencer;

reste un moyen :

l'avion aéropostal;

il arrive au but après des multitudes de péripéties.

Scène entre le lama et le consul où il lui apprend ce qu'il faudrait leur dire;
le consul a la révélation du Surréalisme.

Haussement d'épaules des diplomates français :
scènes amusantes entre Poincaré, Briand, qui s'en vont en bombe à Montparnasse;
intervention de l'amour
intervention d'une femme;
définition d'un certain Surréalisme.

Vertige de vitesse, son;
comment l'avion nage sur le temps;
brume de l'occultisme pour l'aviation.

Longue analyse pataphysicienne de leur dispute où l'absurde se mêlera à une logique profonde, et le paradoxe.

Le Surréalisme monté dans les cocktails,
une tour Eiffel d'alcool;
les alcools dont la densité est disposée dans le sens de la hauteur;
une musique mentale de forces et d'intensité;
dans ces alcools ils comprennent la Chine;
la nécessité de la vitesse absolue;
la cigarette de Briand qui enfle comme une trompe d'éléphant.

Leur gêne horrible d'être transportés sur un instrument indirigeable et qui ne vibre pas,
qui fait comme une ligne droite d'action.
et par conséquent manque de communication, d'atmosphère;

l'hélice qui vibre imite le poudroiement de la poésie;
les veines de l'air claquent et se contractent.

Idée donc du poème personnage;
jusqu'ici tous les poèmes étaient des mots;
la peinture visait à créer une émotion non durable, verbale presque;
les personnages qu'un acteur créait ne restaient pas dans l'air;
il faut des poèmes qui croissent et se multiplient, contre-balancent les forces de la Chine.

Le Rêve des rayonnements d'alcool;
leur couleur et leur force disposées comme des villes;
quel échiquier pour un diplomate!
race des peuples enfants
et qu'on a avec des mots [2].

Ces Mongols,
ces Tartares,
ces Afghans,
vous croyez qu'ils se battent pour des mines, des villes;
erreur, ils se battent pour des mots.

Puissance du sens,
suprématie de la qualité.

Vous jouez une pièce. Dix mille sens sont au-dessus de chaque phrase, de chaque mot, de la moindre intonation. Ajoutez des intonations similaires, cultivez tous les possibles et vous verrez ce que cela donnera.

Voyez ma tête à moi qui parle.

Tout l'intérêt de ce que je dis semblerait être dans mon discours, erreur, elle aussi, dans le moindre des muscles de ma face, je peux vous créer des mondes d'images, instantanés, en me livrant simplement à toutes les modulations de mon désir interne, de mon appétit de vivre, en modelant des sensations.

Voyez.

Et il montre :

la révolte de la Chine,
l'abêtissement des peuples enfants,
la crainte de l'au-delà,
le sentiment de l'invisible,
la foi en la Société des Nations,
la conscience du fakir,
l'attente de l'inspiration,
l'homme qui épie son double,
les calculs de l'astrologie,
l'Orient opposé à l'Occident,
la lucidité du voyant,
l'aveuglement de l'Amérique,
la sûreté de main du faiseur de passes,
la précision du jongleur,
la netteté d'esprit du sorcier.

Avec ce bagage qu'y a-t-il qu'on ne pourrait remuer.

Or le consul est bête;
il télégraphie;
incrédulité du gouvernement français;
apparition du petit sorcier gaffeur;
l'impression qu'il fait à nos gouvernants;

leur voyage à Montparnasse;
en rêve ils envoient le scribe.

Mais en même temps un avion vrai apportait l'or de l'Angleterre, sur parchemin, au pays adverse de celui soutenu par les Soviets et tout rentre dans l'ordre dans la peur des complications.

LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN

(Scénario de film [1])

CINÉMA ET RÉALITÉ

Deux voies semblent s'offrir actuellement au cinéma, dont aucune certainement n'est la vraie.

Le cinéma pur ou absolu d'une part et de l'autre cette sorte d'art véniel hybride qui s'obstine à traduire en images plus ou moins heureuses des situations psychologiques qui seraient parfaitement à leur place sur une scène ou dans les pages d'un livre, mais pas sur l'écran, n'existant guère que comme le reflet d'un monde qui puise ailleurs sa matière et son sens.

Il est clair que tout ce que l'on a pu voir jusqu'ici sous couleur de cinéma abstrait ou pur est bien loin de répondre à ce qui apparaît comme une des exigences essentielles du cinéma. Car si capable de concevoir et d'endosser l'abstraction que soit l'esprit de l'homme, on ne peut qu'être insensible à des lignes purement géométriques, sans valeur de signification par elles-mêmes, et qui n'appartiennent pas à une sensation que l'œil de l'écran puisse reconnaître et cataloguer. Si profond que l'on creuse dans l'esprit on trouve à l'origine de toute émotion, même intellectuelle, une sensation affective d'ordre nerveux qui comporte la reconnaissance à un degré élémentaire peut-être, mais en tout cas sensible, de quelque chose de substantiel, d'une certaine vibration qui rappelle

toujours des états soit connus, soit imaginés, états revêtus d'une des multiples formes de la nature réelle ou rêvée. Le sens du cinéma pur serait donc dans la restitution d'un certain nombre de formes de cet ordre, dans un mouvement et suivant un rythme qui soit l'apport spécifique de cet art.

Entre l'abstraction visuelle purement linéaire (et un jeu d'ombres et de lueurs est comme un jeu de lignes) et le film à fondements psychologiques qui relate le développement d'une histoire dramatique ou non, il y a place pour un effort vers le cinéma véritable dont rien dans les films jusqu'ici présentés ne fait prévoir la matière ou le sens.

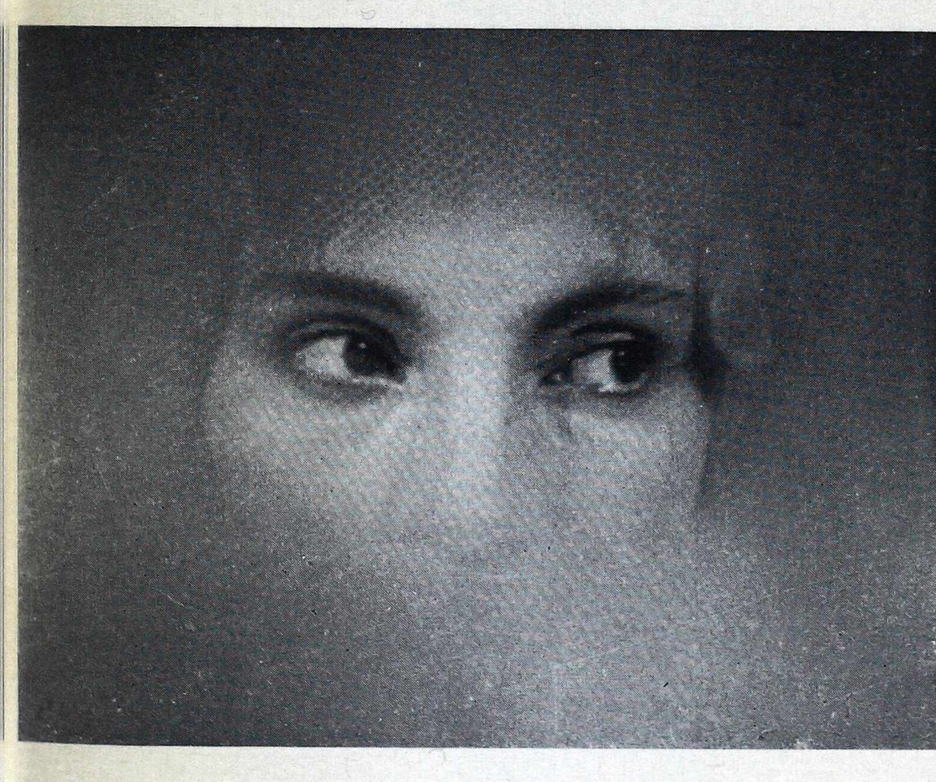
Dans les films à péripéties, toute l'émotion et tout l'humour reposent uniquement sur le texte à l'exclusion des images; à quelques rares exceptions près toute la pensée d'un film est dans ses sous-titres, et même dans les films sans sous-titres; l'émotion est verbale, elle appelle l'éclaircissement ou l'appui des mots car les situations, les images, les actes tournent tous autour d'un sens clair. On en est à rechercher un film à situations purement visuelles et dont le drame découlerait d'un heurt fait pour les yeux, puisé, si l'on ose dire, dans la substance même du regard, et ne proviendrait pas de circonlocutions psychologiques d'essence discursive et qui ne sont que du texte visuellement traduit. Il ne s'agit pas de trouver dans le langage visuel un équivalent du langage écrit dont le langage visuel ne serait qu'une mauvaise traduction, mais bien de faire publier l'essence même du langage et de transporter l'action sur un plan où toute traduction deviendrait inutile et où cette action agit presque intuitivement sur le cerveau.

J'ai cherché dans le scénario qui suit à réaliser cette idée de cinéma visuel où la psychologie même est dévorée par les actes. Sans doute ce scénario ne réalise-t-il pas l'image absolue de tout ce qui peut être fait dans ce sens; mais du moins il l'annonce. Non que le cinéma doive se passer de toute psychologie humaine : ce n'est pas son principe, bien au

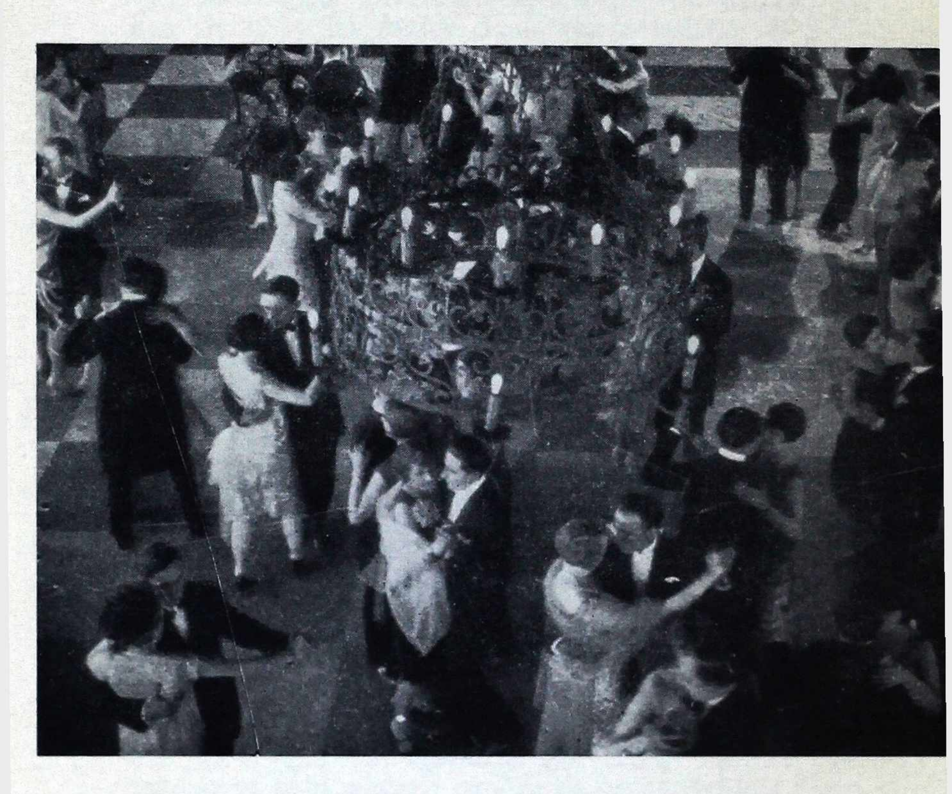
contraire, mais de donner à cette psychologie une forme beaucoup plus vivante et active, et sans ces liaisons qui essaient de faire paraître les mobiles de nos actes dans une lumière absolument stupide au lieu de nous les étaler dans leur originelle et profonde barbarie.

Ce scénario n'est pas la reproduction d'un rêve et ne doit pas être considéré comme tel. Je ne chercherai pas à en excuser l'incohérence apparente par l'échappatoire facile des rêves. Les rêves ont plus que leur logique. Ils ont leur vie, où n'apparaît plus qu'une intelligente et sombre vérité. Ce scénario recherche la vérité sombre de l'esprit, en des images issues uniquement d'elles-mêmes, et qui ne tirent pas leur sens de la situation où elles se développent mais d'une sorte de nécessité intérieure et puissante qui les projette dans la lumière d'une évidence sans secours.

La peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord. Il exalte la matière et nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde, dans ses relations avec l'esprit d'où elle est issue. Les images naissent, se déduisent les unes des autres en tant qu'images, imposent une synthèse objective plus pénétrante que n'importe quelle abstraction, créent des mondes qui ne demandent rien à personne ni à rien. Mais de ce jeu pur d'apparences, de cette sorte de transsubstantiation d'éléments naît un langage inorganique qui émeut l'esprit par osmose et sans aucune espèce de transposition dans les mots. Et par le fait qu'il joue avec la matière elle-même, le cinéma crée des situations qui proviennent d'un heurt simple d'objets, de formes, de répulsions, d'attractions. Il ne se sépare pas de la vie mais il retrouve la disposition primitive des choses. Les films les plus réussis dans ce sens sont ceux où règne un certain humour, comme les premiers Malec [2], comme les Charlot les moins humains. Le cinéma constellé de rêves, et qui vous donne la sensation physique de la vie pure, trouve son triomphe dans



La femme est devant lui et le regarde.



Les lampadaires semblent suivre les mouvements des couples.



Le prêtre pénètre dans la maison.



Et par moments il semble qu'on y voie bouger une tête.

l'humour le plus excessif. Une certaine agitation d'objets, de formes, d'expressions ne se traduit bien que dans les convulsions et les sursauts d'une réalité qui semble se détruire elle-même avec une ironie où l'on entend crier les extrémités de l'esprit.

L'objectif découvre un homme habillé de noir et occupé à doser un liquide dans des verres de hauteurs et de grosseurs différentes. Il se sert pour ce transvasement d'une sorte de coquille d'huître et brise les verres après s'en être servi. L'amoncellement de fioles qui se trouve auprès de lui est incroyable. A un moment donné on voit une porte s'ouvrir et apparaître un officier l'air débonnaire, béat, boursouflé, et surchargé de décorations. Il traîne après lui un sabre énorme. Il est là comme une sorte d'araignée, tantôt dans les coins sombres, tantôt au plafond. A chaque nouvelle fiole brisée correspond un saut de l'officier. Mais voici que l'officier est derrière le dos de l'homme habillé de noir. Il lui prend la coquille d'huître des mains. L'homme se laisse faire avec un étonnement singulier. L'officier fait quelques tours dans la salle avec la coquille puis tout à coup tirant son épée du fourreau, il brise la coquille d'un gigantesque coup d'épée. La salle entière tremble. Les lampes vacillent et sur chacune des images de tremblement on voit miroiter la pointe d'un sabre. L'officier sort à pas pesants et l'homme vêtu de noir dont l'aspect est très proche de celui d'un clergyman sort après lui à quatre pattes.

Au ras des pavés d'une rue on voit passer le clergyman à quatre pattes. Des angles de rues se

déplacent devant l'écran. Tout à coup paraît une calèche traînée par quatre chevaux. Dans cette calèche, l'officier de tout à l'heure avec une très belle femme aux cheveux blancs. Caché dans l'angle d'une rue le clergyman voit passer la calèche, il la suit en courant à toutes jambes. La calèche arrive devant une église. L'officier et la femme en descendent, entrent dans l'église, se dirigent vers un confessionnal. Ils entrent tous les deux dans le confessionnal. Mais à cet instant le clergyman bondit, se jette sur l'officier. La face de l'officier se lézarde, bourgeonne, s'épanouit; le clergyman n'a plus dans les bras un officier mais un prêtre. Ce prêtre, il semble que la femme aux cheveux blancs l'aperçoive elle aussi, mais dans une autre posture, et l'on verra dans une succession de gros plans la tête du prêtre doucereuse, accueillante quand elle apparaît aux yeux de la femme, et rude, amère, terrible quand elle considère le clergyman. La nuit tombe avec une brusquerie étonnante. Le clergyman soulève le prêtre à bout de bras et le balance; et autour de lui l'atmosphère devient absolue. Il se retrouve au sommet d'une montagne; en surimpression à ses pieds, des entrelacements de fleuves et de plaines. Le prêtre quitte les bras du clergyman comme un boulet, comme un bouchon qui explose et tombe vertigineusement dans l'espace.

La femme et le clergyman prient dans le confessionnal. La tête du clergyman se balance comme une feuille et tout à coup il semble que quelque chose se mette à parler en lui. Il retrousse ses manches et doucement, ironiquement frappe trois

petits coups sur les parois du confessionnal. La femme se lève. Alors le clergyman frappe du poing et ouvre la porte comme un exalté. La femme est devant lui et le regarde. Il se jette sur elle et lui arrache son corsage comme s'il voulait lacérer ses seins. Mais ses seins sont remplacés par une carapace de coquillages. Il arrache cette carapace et la brandit dans l'air où elle miroite. Il la secoue frénétiquement dans l'air et la scène change et montre une salle de bal. Des couples entrent; les uns mystérieusement et sur la pointe des pieds, les autres extrêmement affairés. Les lampadaires semblent suivre les mouvements des couples. Toutes les femmes sont court vêtues, étalent les jambes, bombent la poitrine et ont les cheveux coupés.

Un couple royal fait son entrée; l'officier et la femme de tout à l'heure. Ils prennent place sur une estrade. Les couples sont courageusement enlacés. Dans un coin un homme tout seul, au milieu d'un grand espace vide. Il a dans la main une coquille d'huître dont la vue l'absorbe étrangement. On retrouve peu à peu en lui le clergyman. Mais renversant tout sur son passage voici ce même clergyman qui entre tenant à la main la cuirasse dont il jouait tout à l'heure si frénétiquement. Il lève la cuirasse en l'air comme s'il voulait en souffleter un couple. Mais à cet instant tous les couples se figent, la femme aux cheveux blancs et l'officier se résorbent dans l'air et cette même femme réapparaît à l'autre bout de la salle dans l'arcature d'une porte qui vient de s'ouvrir.

Cette apparition semble terrifier le clergyman.

Il laisse tomber la cuirasse qui jette en se brisant une flamme gigantesque. Puis comme s'il était saisi d'un sentiment de pudeur imprévu il fait le geste de ramener sur lui ses vêtements. Mais au fur et à mesure qu'il saisit les basques de son habit pour les ramener sur ses cuisses on dirait que ces basques s'allongent, et elles forment un immense chemin de nuit [3]. Le clergyman et la femme courent éperdument dans la nuit.

Cette course est coupée d'apparitions successives de la femme en des attitudes diverses : tantôt avec une joue gonflée, énorme, tantôt tirant une langue qui s'allonge à l'infini et à laquelle le clergyman s'accroche comme à une corde. Tantôt la poitrine horriblement ballonnée.

A la fin de la course, on voit le clergyman débouchant dans un couloir et la femme derrière lui nageant dans une sorte de ciel.

Tout à coup une grande porte, toute bardée de fer. La porte s'ouvre sous une invisible poussée et l'on voit le clergyman marchant à reculons et appelant devant lui quelqu'un qui ne vient pas. Il entre dans une grande pièce. Dans cette pièce est une immense boule de verre. Il s'en approche à reculons appelant toujours la personne invisible du doigt.

On sent que la personne est près de lui. Ses mains montent dans l'air comme s'il enserrait un corps de femme. Puis, quand il est sûr de tenir cette ombre, cette sorte de double qu'on ne voit pas, il se jette sur elle, l'étrangle avec des expressions d'un sadisme inouï. Et on sent qu'il introduit sa tête coupée dans le bocal.

On le retrouve dans les couloirs l'air dégagé et faisant tourner une grosse clef dans ses mains. Il enfile un couloir, au bout de ce couloir est une porte, il ouvre la porte avec la clef. Après cette porte un autre couloir, au bout de ce couloir est un couple dans lequel il retrouve toujours la même femme avec l'officier chargé de décorations.

Une poursuite commence. Mais des poings de tous les côtés ébranlent une porte. Le clergyman se retrouve dans la cabine d'un navire. Il se lève de sa couchette, sort sur le pont du navire. L'officier est là, chargé de chaînes. Alors le clergyman semble se recueillir et prier, mais quand il relève la tête, à hauteur de ses yeux, deux bouches qui se rejoignent lui révèlent à côté de l'officier la présence d'une femme qui tout à l'heure n'était pas là. Le corps de la femme repose horizontalement dans l'air.

Alors un paroxysme le secoue. Il semble que les doigts de chacune de ses deux mains cherchent un cou. Mais entre les doigts de ses mains des ciels, des paysages phosphorescents, — et lui tout blanc et ayant toute l'apparence d'un fantôme passe avec son navire sous des voûtes de stalactites.

Le navire vu de très loin dans une mer d'argent.

Et on voit en gros plan la tête du clergyman couché et respirant.

Du fin fond de sa bouche entr'ouverte, de l'entre-deux de ses cils se dégagent comme des fumées miroitantes qui toutes se ramassent dans un coin de l'écran, formant comme un décor de ville, ou des paysages extrêmement lumineux. La tête finit par disparaître entièrement et des maisons, des

paysages, des villes se poursuivent, se nouant et se dénouant, forment dans une sorte de firmament inouï de célestes lagunes, des grottes aux stalactites incandescentes et sous ces grottes, entre ces nuées, au milieu de ces lagunes on voit la silhouette du navire qui passe et repasse noir sur le fond blanc des villes, blanc sur ces décors de visions qui tournent soudainement au noir.

Mais de toutes parts des portes et des fenêtres s'ouvrent. La lumière entre à flots dans la chambre. Quelle chambre? La chambre à la boule de verre. Des servantes, des ménagères envahissent la pièce avec des balais et des seaux, se précipitent aux fenêtres. De toutes parts, on frotte avec intensité, frénésie, passion. Une sorte de gouvernante rigide, toute vêtue de noir, entre avec une bible dans la main et va s'installer à une fenêtre. Quand on peut distinguer son visage on s'aperçoit que c'est toujours la même belle femme. Dans un chemin dehors on voit un prêtre qui se hâte, et plus loin une jeune fille en costume de jardin avec une raquette de tennis. Elle joue avec un jeune homme inconnu.

Le prêtre pénètre dans la maison. Des valets sortent de toutes parts et finissent par faire une file imposante. Mais pour les besoins du nettoyage on se trouve obligé de déplacer la boule de verre qui n'est autre qu'une espèce de vase rempli d'eau. Elle passe de main en main. Et par moments il semble qu'on y voie bouger une tête. La gouvernante fait appeler les jeunes gens qui sont dans le jardin, le prêtre est là. Et en eux on retrouve encore la femme et le clergyman. Il semble qu'on

va les marier. Mais à ce moment on voit à tous les coins de l'écran s'amonceler, apparaître les visions qui passaient dans le cerveau du clergyman dormant. L'écran est coupé en deux par l'apparition d'un immense navire. Le navire disparaît, mais d'un escalier qui semble monter jusqu'au ciel descend le clergyman sans tête et portant dans la main un paquet enveloppé de papier. Arrivé dans la salle où tout le monde est réuni, il découvre le papier et en sort la boule de verre. L'attention de tout le monde est à son comble. Alors il se penche vers la terre et brise la boule de verre : il en sort une tête qui n'est autre que sa tête à lui.

Cette tête fait une grimace hideuse.

Il la tient dans sa main comme un chapeau. La tête repose sur une coquille d'huître. Comme il approche la coquille de ses lèvres la tête se fond et se transforme en une sorte de liquide noirâtre qu'il absorbe en fermant les yeux.

VOLS [1]

Un jeune avocat, pour compléter son instruction professionnelle, entre comme collaborateur dans l'étude d'un des plus grands maîtres du barreau.

Son bureau. Un calendrier de muraille : une date.

Les premières affaires qui lui sont confiées.

Une jeune fille semblant très malheureuse lui parle de son affaire.

Par son père, mort depuis longtemps, elle se trouvait héritière de grands terrains en Orient qui ont pris récemment une valeur formidable du fait de la découverte de gisements pétrolifères. Sa mère est morte récemment et son beau-père revendique injustement cette propriété. Un procès est engagé d'où dépend toute sa fortune. Il sera plaidé la semaine prochaine.

Le jeune avocat est très intéressé, on sent qu'une grande sympathie s'établit au cours de cet entretien.

La jeune fille apporte un document qu'elle a retrouvé par le plus grand des hasards et qui établit incontestablement ses droits.

« Avec ça nous sommes sûrs de gagner », dit l'avocat.

Il place le document dans le dossier qui reste sur son bureau, c'est une sorte de cahier volumineux.

D'autres clients — d'autres affaires — vision rapide des autres clients au bureau du jeune avocat : une vieille dame pleurant, un homme parlant avec véhémence — le dossier sur la pile. — Tout se brouille — la jeune fille passe à cheval dans les décors d'une importante exploitation pétrolifère — elle s'arrête, descend, avance, sourit — ses yeux se rapprochent, grandissent — puis en fondu enchaîné la mer avec un vol de mouettes — puis les mêmes décors vus de l'avant d'un canot automobile en pleine vitesse montant et descendant alternativement.

Puis de nouveau le client parlant avec véhémence — la vision cesse brusquement.

Le jeune avocat reconduit cet homme, un autre entre, âgé, l'air fourbe.

Il paraît exposer une question compliquée, demander un renseignement. Le jeune avocat prend un livre, et feuillette, il ne trouve pas ce qu'il cherche. Il s'absente un moment comme pour aller chercher quelque chose, l'homme se précipite sur les dossiers, découvre celui de la jeune fille, l'ouvre fébrilement, en retire la pièce importante et la met dans sa poche, puis se rassied immobile.

Le jeune avocat revient, un gros livre à la main. Il en retire des indications que l'homme fait semblant de noter. L'homme se retire comme satisfait de sa consultation.

Le jeune avocat se rassied seul à son bureau. Le dossier de la jeune fille est là, en vue. Il se prend

la tête dans les mains : c'est encore la mer qu'il voit, mais de haut comme d'un avion qui survolerait une vaste baie, se dirigeant vers le fond de la baie. La baie devient une salle d'audience vue de haut : juges attentifs — le document — la jeune fille qui sourit — un jet de pétrole sortant du puits — des wagons-réservoirs formant une file interminable jusqu'à l'horizon. — Une plaine déserte — un palmier à l'horizon — une oasis — une fontaine — palmes — le calendrier.

De nouveau le cabinet du jeune avocat. Il entre, s'installe, on comprend que la jeune fille revient. Il lui parle avec empressement et satisfaction — puis ouvre le dossier, cherche, s'inquiète, s'affole — la pièce importante manque — la jeune fille comprend son inquiétude et paraît atterrée.

Il se précipite hors du cabinet — la figure de l'homme fourbe paraît une seconde — il parle avec le grand avocat qui paraît épouvanté — on a volé le document — les clients de tout à l'heure reviennent dans diverses poses — mais surtout l'homme fourbe s'en allant, obséquieux.

Le jeune avocat et son patron entrent. On feuillette encore le dossier devant la jeune fille qui regarde fixement devant elle. Le patron commence à faire des reproches.

Nouvelle vision de l'homme fourbe vu comme il était quand le jeune avocat est rentré. Dans le cabinet le jeune avocat s'adresse à la jeune fille. Il décrit l'attitude de l'homme fourbe. Son nez caractéristique.

« C'est mon beau-père », dit-elle.

« Je le retrouverai, je vous le jure. »

La jeune fille pleure.

Grande agitation dans l'étude.

Le jeune avocat s'élance dans la rue, saute dans un taxi — on voit par la portière les passants qui traversent en courant.

VISION

L'homme fourbe courant de même que les passants sur un terrain désert puis à flanc de coteau, puis dans un vallon — impression de le survoler, ou de le voir descendre dans ce vallon d'un point élevé. — De nouveau par une fenêtre du taxi : la rue, une affiche :

« AVIONS POSTAUX [2] »

des rues encore — des passants qui défilent rapidement et qui deviennent des arbres et des poteaux télégraphiques — vue d'un train en vitesse. — De nouveau la réalité — le taxi s'arrête — le jeune avocat bondit — entre dans un immeuble — s'adresse au concierge — questionne — décrit le personnage qu'il recherche : « Monsieur X... est parti hier. » — Nouvelle question de l'avocat — geste d'ignorance du concierge : « Il prenait un train à sept heures à la gare du... je crois. »

VISION DE CE CHIFFRE
EN GROS SUR UN TABLEAU INDICATEUR
PUIS SUR UNE HORLOGE

L'horloge devient un disque — puis un grand train qui s'en va — on reconnaît l'Orient-Express

— la Gare de l'Est [3] — la foule qui moutonne — puis la vision marine qui avait fait suite au souvenir des yeux de la jeune fille, mais en sombre, à la nuit tombante.

La même vision vue d'avion cette fois — on voit les ailes de l'avion — puis l'affiche : « Avions postaux. »

De nouveau le jeune avocat en face du concierge, l'air hagard — il part tout à coup en courant.

Un départ d'avion — le jeune avocat entre — prend place immédiatement avant l'envol — l'avion part — vision du paysage vu de l'avion — les champs, les villes sont survolés — dans le paysage survolé un train qui suit la même direction que l'avion et qui est dépassé progressivement.

Vision, en succession accélérée, des principales régions survolées par la ligne aérienne. — Atterrissage à Constantinople. — Tableaux divers en succession très rapide dont la succession doit donner une impression de trépidation et d'ivresse. Un train entre en gare de Constantinople, c'est l'Orient-Express. Le jeune avocat est dans la foule, le visage dissimulé dans un cache-nez — descente des voyageurs — on découvre l'homme fourbe (le beau-père de la jeune fille) — on le suit dans la foule — la visite de douane — les valises du beau-père — leur ouverture — dans le sac à main ouvert on aperçoit le document (cahier). — Un moment le beau-père détourne la tête, l'avocat s'approche comme pour le saisir. Des yeux le regardent d'un côté puis d'un autre. Il s'arrête, la visite se termine. Le beau-père referme ses bagages et repart

suivi de l'avocat le long d'un trottoir — porteurs — l'allure du beau-père arrive à rappeler la vision de sa course dans le désert.

Il n'a pas lâché son sac à main — il prend une voiture — la voiture part — la vue la suit comme d'une autre voiture derrière.

Arrivée à un grand hôtel. — Cet homme et l'avocat toujours dissimulé dans son cache-nez s'installent — chambres — couloirs — l'avocat suit — chambres sur le même couloir — le beau-père entre avec ses bagages — le sac à main dans différents endroits — surveillance — l'homme passe dans les couloirs une fois — une autre, etc. — vision d'un calendrier : une date. La date du lendemain — couloirs encore.

Dans l'étude de l'avocat à Paris le grand avocat reçoit la jeune fille à son cabinet — calendrier — date.

« Le procès se plaide dans trois jours. Nous venons de recevoir une lettre de notre jeune confrère [4]. »

On voit la lettre avec l'étiquette « par avion ».

En dessous une ligne de la lettre : « Je ferai l'impossible. » La jeune fille la lit, elle regarde par la fenêtre le vol d'un moineau — puis c'est la vision de tout un envol de mouettes dans des paysages d'Orient. Vue du sol — un minaret — une coupole qui devient la silhouette du jeune avocat plaidant.

De nouveau les couloirs dans l'hôtel de Constantinople. Cette fois l'avocat s'élance dans la chambre de l'homme — entre brusquement — l'homme est là. — Il se jette sur lui — le terrasse — saute sur le

sac à main qui est près du lit — saisit le document — s'enfuit poursuivi par l'homme. — Course hors de l'hôtel — poursuite — l'avocat prend une auto — les poursuivants à quelque distance derrière cherchent à en faire autant — dans l'auto on voit l'avocat placer le document précieux dans une grande enveloppe préparée — l'auto approche d'un bureau de poste — il entre précipitamment — on voit au loin arriver les poursuivants — le bureau est presque vide — il arrive à un guichet — tend la lettre — paie — part — reprend son auto au moment où les autres vont le rejoindre — la poursuite continue au delà de la poste. — A un tournant de rue il saute hors de l'auto et se cache derrière quelque chose (arbre, porte) tandis que les poursuivants continuent à courir après son taxi vide.

Vision d'un avion volant majestueusement dans le ciel — le Palais de Justice. — Audience — le grand avocat termine sa plaidoirie — il brandit le document — jugement — la cause est gagnée — la jeune fille entourée, félicitée par les avocats — elle regarde au loin, rêveuse [5].

Un avion postal [6] volant dans un ciel clair.

LES 32 [1]

Dans la petite faculté d'une ville du centre de l'Europe [2]. Cours finissant. Le professeur. Beau jeune homme. L'air un peu absent. L'impression qu'il fait à ses élèves. Quelques têtes d'élèves. Une espèce d'autorité profonde et douce. Un de ses élèves préférés s'approche de lui, lui tend un livre qu'il prend d'un air d'affabilité extrême.

L'élève parle : « Ma mère vous fait dire qu'elle aimerait vous voir ce soir après le dîner. »

Le soir, dans un intérieur bourgeois. Jeune fille nerveuse. La mère.

Le professeur entre. S'entretient avec la mère. Ses regards vont d'une manière bizarre vers la jeune fille.

Il s'approche de la jeune fille.

Elle a l'air de souffrir. Elle le regarde. Tout à coup elle se lève et l'entraîne vers l'embrasure d'une fenêtre.

Elle lui raconte son histoire :

Elle était fiancée avec un jeune homme d'une haute famille, elle est devenue sa maîtresse, elle se trouve enceinte. Son fiancé l'a abandonnée.

Ce qu'elle voudrait, et elle dit cela d'un air hési-

tant et en s'exaltant au fur et à mesure qu'elle parle, c'est une intervention d'un ordre occulte. Elle sent qu'il pourrait beaucoup pour elle.

Le jeune homme, l'œil profond et très froid : Qu'elle vienne le voir demain vers minuit.

Vie du jeune homme. Il vit seul. Personne auprès de lui. On le voit traverser des salles vides. Il entre dans son laboratoire.

Des flacons, des livres, des récipients. C'est tout. Il a revêtu une grande lévite.

L'air préoccupé, va plusieurs fois à la fenêtre d'où il contemple une petite place, devant lui.

Un moment il saisit un livre, l'étale sur une table sans s'asseoir. Il s'absorbe, lève les yeux en l'air. La lune brille dans le ciel. Son masque figé semble exhaler une profonde prière.

Sur la place, en face de la petite maison habitée par le professeur, un cabaret. Des hommes causent en fumant. Soudain la jeune fille de tout à l'heure traverse la place. Elle passe dans la lumière du cabaret, très belle. Les hommes la regardent un moment, étonnés. Elle sonne à la porte.

Les hommes échangent un coup d'œil significatif.

Le jeune professeur descend lui ouvrir, un chandelier à la main.

Ils montent.

On sent qu'une inquiétude légère oppresse le cœur de la jeune fille. Arrivés dans la salle, le jeune homme lui prend les mains, la fixant d'un air étrange, attendri. On sent qu'elle est émue. Elle regarde le cabinet autour d'elle.

Tout d'un coup le visage du jeune homme change. Il devient haletant.

La jeune fille recule étonnée, inquiète. Il se calme, va à la fenêtre qu'il ouvre. On sent qu'un violent malaise l'a pris. Il s'assied.

Extrêmement angoissée, elle le considère sans bouger de place.

Ses mains sur le bureau tracassent une fiole.

Tout d'un coup il se relève, esquisse un geste brusque. Comme pour demander quelque chose.

Il se relève, va pour parler.

Et tout d'un coup s'affale à terre évanoui.

La jeune fille pousse un grand cri et soudain, complètement affolée, ne pouvant prendre sur elle de demeurer un instant de plus dans cette maison inquiétante, s'enfuit.

On la voit sortir. Sur la place des hommes se rassemblent. Les gens du cabaret sortent vivement, entourent la jeune fille qui ne parvient pas à se ressaisir. On l'entraîne dans le cabaret. On la ranime. Elle s'explique :

Le jeune homme a été frappé d'une attaque devant elle.

On se concerte pour le secourir. Les gens pénètrent dans la maison.

Quelque temps après.

On retrouve le jeune homme chez lui, couché, convalescent. La jeune fille est là qui le soigne. Des gens dans les coins parlent, l'air heureux.

Une sorte de musicien aux cheveux blancs cause avec un pasteur. Il semble se féliciter de la guérison du jeune homme : « Désormais il ne sera plus seul. »

Ils se désignent de la tête une forte femme qui range des fioles, tire un gros bahut, puis la conversation change, leurs regards vont vers le lit. La vue se déplace avec leurs regards. On voit le dos de la jeune fille qui soulève la tête du malade pour le faire boire. Vue de dos elle a l'air pleine de tendres prévenances.

Mais la vue les reprend cette fois par devant et l'on voit le visage de la jeune fille plein d'une irrémédiable tristesse et semblant songer à autre chose.

Tandis que le jeune homme boit d'un air totalement indifférent.

La jeune fille pose la tasse vide sur la table de nuit. La femme de chambre qui les observait l'emporte d'un air étrangement doux.

Toutes les personnes présentes se retirent les unes après les autres sur la pointe des pieds, saluant très cérémonieusement.

La femme de ménage ferme la marche. Elle est massive et puissante. Muscles durs, de gros os, très hommasse. Son air en général est brutal, presque provocant, mais s'adoucit singulièrement chaque fois qu'elle se retrouve près de son maître.

Dans la chambre le jeune homme et la jeune fille sont restés seuls.

Le jeune homme repose sur les oreillers. Sa respiration est encore difficile. Il semble dormir. Pourtant, par moments, on dirait que son regard se retourne vers la jeune fille sous forme d'un point brillant qui se déplace sous les paupières et glisse de côté. La jeune fille regarde au devant d'elle.

En bas un dernier visiteur qui se retire se retourne presque inconsciemment vers la maison

assez à temps pour voir dans l'entrebâillement de la porte le visage hostile de la femme de ménage qui en repousse le battant.

Une pendule dans la chambre marque onze heures et demie.

Dans une sorte de cuisine la femme de ménage somnole.

La pendule en haut marque maintenant une heure. La jeune fille regarde toujours droit devant elle. A demi levé sur son séant le jeune homme, le visage tourné vers elle, l'observe sans aucune espèce de bienveillance.

La jeune fille maintenant pleure silencieusement.

Le jeune homme l'observe sans émotion, comme s'il n'était absolument pas dupe de ce qu'il voit. Il s'assied néanmoins tout à fait sur son séant et se rapproche d'elle.

Ses lèvres formulent une question.

La jeune fille, les yeux en l'air, le visage toujours tendu, ne répond pas.

Du temps se passe. Le balancier de la pendule. Le jeune homme l'observe toujours. On voit le corps de la jeune fille qui se détend par petits coups. Son visage semble s'apaiser. Alors le jeune homme la touche à l'épaule. Elle tressaille à nouveau et s'agite. Une expression de maternité passe sur son visage qui semble peu à peu s'humaniser.

Elle regarde maintenant le jeune homme avec une expression de douceur bouleversante puis, ses forces semblant l'abandonner, elle se renverse sur le dos de la chaise comme évanouie. Le jeune homme qui l'observait avec une attention aiguë, crispée, prend une expression légèrement narquoise.

Tout titubant il se lève. Il est au-dessus d'elle, il lui prend le poignet et lui parle.

Nouvelle convulsion de la femme qui tremble de haut en bas.

Son bras gauche s'agite éperdument, puis se fixe en tremblant, et au bout de son doigt tendu semble se coaguler une sorte de point lumineux qui devient peu à peu un homme. Le jeune homme fixe le point, mais quand l'homme est devant lui l'émotion de l'autre monde le saisit à son tour, une peur innommable est sur lui qui se remarque à ses traits figés, ses lèvres tremblantes, son visage d'une blancheur de cadavre, son œil blanc.

Ses yeux se révulsent. Il les ferme. Il va tomber.

Il quitte alors la main de la jeune fille, s'appuie un instant sur le rebord du lit, puis de là se traîne devant une glace sombrement éclairée. Devant la glace, sur une sorte de socle, se trouve une boule de verre à facettes qui tourne en projetant des feux.

Le jeune homme porte sa tête tassée sur la poitrine comme s'il avait peur de regarder autour de lui.

Il se penche, saisit contre la glace une grande épée qu'il soulève d'un geste droit. Il la tend derrière lui en fermant les yeux.

La silhouette du spectre oscille comme si elle était suspendue. Il semble que la pointe de l'épée l'attire.

Cette silhouette est visible dans la glace derrière le jeune homme.

Le jeune homme la regarde en cachant son propre visage avec sa main. Puis il abaisse sa main

et découvre brusquement son visage. Il y a une similitude étrange entre le visage du spectre et le sien.

La boule de verre s'éteint. Le spectre disparaît. Tout rentre dans l'ombre. Le jeune homme est maintenant retourné à son lit. La jeune fille le regarde calmé. Il lui prend de nouveau la main et semble la rassurer en disant :

« Quand je serai guéri nous tenterons l'expérience. »

La pendule sur sa table marque cinq heures.

Un jour blême entre par la croisée.

On voit dans l'escalier la femme de ménage tout ensommeillée qui monte avec une lampe. Elle ouvre la porte et considère le couple devant le lit.

Un mois plus tard...

Dans le cabaret les deux hommes du début fument en causant. Le soir tombe sur la petite place. Les réverbères s'allument un à un. On voit l'employé du gaz qui passe dans le lointain.

Aux façades des maisons des fenêtres s'éclairent.

La jeune fille traverse la place.

Elle est arrêtée par une sorte de corbillard qui avance en cahotant.

A l'intérieur du cabaret les hommes se signent, le regard vague.

Ils ont certainement vu la jeune fille qui entre dans la maison.

A l'intérieur de la maison la femme de ménage descend, ouvre la porte. Son expression est devenue triste, inquiète. Son exubérance s'est fondue. Elle n'est plus la femme puissante du début. Elle paraît

avoir maigri : « Le maître est là-haut. Il vous attend. »

Elle prononce ces mots d'un air résigné et qui semble en dire long.

Le jeune homme est au haut de l'escalier, perdu dans sa grande lévite, l'air affable, le visage doux, mais plus préoccupé, semble-t-il, que jamais.

L'ascension de l'escalier par la jeune fille prend une importance exagérée. Elle évoque une montée au bûcher. La jeune fille a un long regard autour d'elle.

Elle est arrivée en haut. Le jeune homme ouvre une porte, s'efface. Ils entrent dans la salle au miroir et à la boule de verre.

Le jeune homme ferme la porte avec une expression méditative et contenue. Il assied la jeune fille, lui prend les mains avec une espèce de tendresse. La jeune fille le regarde, esquisse un sourire vague.

Tout à coup le jeune homme l'abandonne, se précipite vers la porte qu'il ouvre brutalement.

La femme de ménage est là, droite et toute pâle, elle fixe le jeune homme avec un œil brillant.

Le jeune homme se contente de refermer la porte.

Il revient vers la jeune fille sans aucune gêne, parfaitement maître de lui.

La nuit se fait dans la pièce.

On voit des étoiles scintiller dans le cadre de la fenêtre.

Le jeune homme assied la jeune fille devant la glace.

L'expression de la jeune fille a complètement changé. Elle a l'air dégagé, presque heureuse.

Comme le jeune homme est près d'elle, elle lui prend doucement les mains :

« C'est aujourd'hui que vous me le rendrez. »

Le jeune homme la regarde, l'œil profond, la traversant toute. Puis un sourire furtif se dessine sur ses traits, tandis que ses pensées semblent la dépasser.

La jeune fille regarde le visage du jeune homme dans la glace. Il est beau, calme, respire la pureté, la jeunesse, inspire une confiance sans bornes.

Elle se sent heureuse, elle ferme légèrement les yeux.

Le jeune homme met en marche la boule à facettes. Il s'est retourné. La jeune fille rêve.

Tout un monde semble défiler dans la glace, comme une respiration marine, un monde aquatique plein de filaments et de globules d'air qui explosent. Des pattes inquiètes semblent gratter la vitre, issues de la virtualité du miroir. Un front bestial apparaît. Une infinité de masques, de bêtes à l'œil phosphorescent, pleins tous d'une inquiétude, d'une anxiété incommensurable. Plusieurs de ces têtes bestiales sont couronnées de tiares, de guirlandes, ceintes de tresses de fleurs. Mais tout ce monde bouge, se remue, tremble, comme si les assises des choses étaient rompues. Et encore des têtes qui s'ouvrent, éclatent. Des yeux qui étincellent, coulent, au fil de l'eau.

Le visage de la jeune fille est comme perdu dans ce rêve. Maintenant le monde aquatique semble quitter le miroir. Les pattes inquiètes et vibrantes grossissent.

La jeune fille se secoue comme au paroxysme de

l'étouffement, dans l'oppression d'un cauchemar insupportable.

Tout à coup, comme balayée par une main puissante, cette fantasmagorie se dissout. Le miroir est devenu calme, clair, mais une tête réelle s'y dessine bientôt.

La tête du jeune homme. Mais absolument transformée, méconnaissable, hideuse. Une horrible passion s'y peint.

La jeune fille médusée la contemple. Sidérée. Incapable de faire un geste, de pousser un cri.

On voit le jeune homme dans le miroir sortir sa main de sa poche, en retirer un lacet noir qui pend, assez semblable aux lianes du rêve.

Mais soudain le cri qui flottait sur les lèvres sèches de la jeune fille s'exhale. Elle tremble toute, se lève, se retourne.

Le jeune homme s'est soudain calmé. Était-ce un rêve? Il la regarde doucement. Néanmoins la jeune fille a eu peur. Son attitude montre qu'elle ne restera pas une minute de plus dans cette chambre. Sans s'excuser, sans dire au revoir, elle se précipite, tourne un instant dans la chambre comme une bête en cage. Le jeune homme la regarde, paraissant extrêmement étonné. Il lui tend son chapeau qu'elle prend d'un geste de somnambule, puis sort, se précipite, court. Le jeune homme, l'air extrêmement sombre, rentre dans la chambre et ferme la porte derrière lui.

Dans les caves...

Une lumière filtre un instant par l'entrebâillement d'une porte vermoulue, cloutée vers le haut.

Puis la porte s'ouvre entièrement et le jeune homme en sort avec une lanterne sourde. Il tourne méticuleusement la clef qu'il regarde de très près un moment avant de la mettre dans sa poche. Mais il se ravise et la conserve à la main. Et il commence à gravir les marches. Arrivé devant un renfoncement il s'arrête, regarde autour de lui. Ses sourcils se froncent, son visage devient méchant tout à coup. Il dirige la lumière de sa lanterne sur le renfoncement. La lumière éclaire la femme de ménage qui s'est blottie là, tremblante, apeurée :

« Qu'est-ce que tu faisais là? »

Il la saisit, la rapproche violemment de la lumière. Puis la relâche, la projetant en avant :

« Monte! »

Elle gravit les marches, d'un pas précipité de vieille, trébuchante, hors d'elle, affolée.

En haut, dans le vestibule de la maison, il la rattrape : « Qu'est-ce que tu faisais là? » Il la rapproche de lui. Sa figure est épouvantable :

« Tu as voulu savoir ce qu'il y avait dans la cave. Cette immonde curiosité qui te ravage! » Sa colère le rend malade, le tue. Il tremble, titube, vacille sur lui-même. Il n'en peut plus :

« Eh bien, je vais te le dire. Il n'y a rien. Rien. Rien que du pétrole. Des caisses, c'est tout. Cela me plaît ainsi.

« Et cette clef, vois-tu (il la lui montre), la clef de la cave, c'est celle-là (celle qu'il tenait en main).

« Si tu la touches tu mourras. »

Les mots semblent tourbillonner dans sa bouche. Ses lèvres vibrent comme mues par des secousses électriques :

« Et maintenant va-t'en. »

Il l'abandonne en courant, grimpe l'escalier quatre à quatre, s'enferme chez lui.

La femme tombe sur le sol, évanouie.

La vue la rejoint, puis l'abandonne en tourbillonnant, grimpe les escaliers, se heurte à la porte du cabinet clos.

Le lendemain, on voit une sorte de spectre chez les fournisseurs, le laitier, le boucher, le quincaillier, le droguiste. Chez le droguiste le spectre manipule des lampes, s'enquiert de leur prix, etc.

Or c'est la guerre...

Le jeune homme va partir. On le voit avec étonnement faire mettre des grilles à gros barreaux devant toutes ses fenêtres, des serrures épaisses et compliquées aux portes. Il vérifie la sonorité, la résistance du fer des barreaux, les heurte de son doigt replié, les secoue, fait jouer le pène dans les serrures. Frappe le sol en plusieurs endroits avec un lourd gourdin.

Puis une étrange guimbarde vient le prendre, lui et une cargaison incalculable de malles. Il sort de la maison seul. Parmi le groupe des gens rassemblés devant sa porte pour le voir sortir se trouve la silhouette de la femme de ménage avec son éternelle lampe, et telle une statue qui le regarde, l'air absent, comme une figure du destin.

Du temps se passe.

Un jour, on voit passer sur la place la jeune fille avec sa mère et son frère marchant très vite. Puis

le musicien et le pasteur s'arrêtent un instant devant la façade de la maison close, de loin.

« Personne... »

Personne n'a plus entendu parler du jeune homme.

La guerre avance.

Plus de gaz. On recherche des moyens d'éclairage.

La place toute sombre, avec la maison plus noire que jamais. Et seule la lumière de la lune. A l'intérieur du cabaret une seule bougie.

Tous les gens du cabaret sont réunis là. Groupe frêle, inconsistant. Le musicien, le pasteur, les buveurs du début, etc.

La pendule du cabaret dont le balancier va et vient dans le silence chargé d'ombres.

Plus tard la porte s'entr'ouvre. On voit la mère avec sa fille — puis le frère —

et beaucoup plus tard la femme de ménage avec une lampe éteinte dans les bras.

Le ciel noir.

La ville noire.

Vue à vol d'oiseau de la ville plongée dans l'obscurité.

Enfilade de rues noires. Les façades des maisons comme des flancs noirs de navires. Une rare lampe de-ci de-là allumée, faisant de grands halos dans les ténèbres.

Plus de moyens d'éclairage, plus de pétrole.

Chez les fournisseurs, un bruit se répand de bouche en bouche. Le bruit que se trouve quelque part une forte provision de pétrole.

La femme de ménage avec son éternelle lampe

sous le bras entre chez un crémier. Aspect désolant du magasin vide mais très brillant. Blancheur désolante.

Question :

« N'est-ce pas vous qui disiez que votre maître avait entassé chez lui cette énorme provision de pétrole? »

La femme sans répondre prend son pot de lait aux trois quarts vide, le paie, et s'en va.

Un jour...

Grand remue-ménage sur la place. Le Maire qui a vu les pompiers, le Commissaire de Police.

Dans le cabaret en face conciliabule. On est en plein midi.

On voit derrière la vitre passer la mère et la fille.

On distingue sur la place parmi les gens au loin la femme avec sa lampe. Les gens causent. Toujours le musicien, le pasteur...

« On verra bien si c'est du pétrole. Il nous aura au moins servi à cela. »

Devant la porte plusieurs serruriers travaillent à forcer la serrure, sans y parvenir. On se décide à l'enfoncer. On ne trouve pas de poutres assez solides, assez pesantes.

Les poutres pourrissent sur place ou se brisent.

Plusieurs leviers essayés pour la soulever se brisent également.

Tête anxieuse du Maire qui se drape. Mines consternées et inquiètes des assistants. On sent que le vent de l'occulte a passé.

La femme à la lampe a un sourire étrangement énigmatique. On se retourne vers elle, on l'interroge : « Que sait-elle? » Elle ne sait rien.

Le jour avance. La nuit tombe. Des gens regardent leurs montres en hochant la tête.

Le bruit court partout que la maison résiste à tous les assauts. On voit le long de la place des fenêtres qui s'entr'ouvrent craintivement aux étages. A l'intérieur du cabaret les gens se considèrent sans comprendre. Une angoisse saisit tout le monde devant l'obscurité qui vient.

Les gens se regardent et voient la nuit qui commence à envahir leurs visages.

On fera sauter la porte [3] à la dynamite.

Le Maire donne un ordre. Les pompiers avancent portant des charges d'explosifs. Léger remous apeuré. Les pompiers creusent leur excavation. Les gens s'éloignent, font cercle.

Dans la nuit tombée une grande flamme. De la fumée, un trou béant.

Le Maire et le Commissaire entrent avec quelques agents. Un agent les précède avec une lanterne. On se retourne vers la femme : « Conduis-nous. »

Elle semble ne pas comprendre. Puis avance en tremblant. A mesure qu'elle avance son pas se raffermit. Ils descendent les escaliers qui conduisent à la cave. Arrivent devant la porte. Un coup de pioche la fait sauter. Ils entrent. La lanterne projette de faibles rayons sur les parois. Ils sont dans une pièce ronde. Au milieu, des caisses. Ils approchent. La lanterne éclaire des caisses de fer. Ils en descendent une :

« On verra bien. »

Ils protègent la lampe, s'éloignent légèrement. La pointe de la pioche est introduite sous le couvercle qui saute. On le retire :

« Horreur. »

Une tête humaine. Une tête de femme [4] avec un lacet noir au cou, coupée. Dessous, des membres entassés, disposés en rond, le corps complet.

Le Maire, qui a regardé le premier, se recule. Puis plonge la lanterne d'un geste brusque dans la caisse. On voit les têtes des assistants qui avancent, le cou allongé, se penchent.

Cercle horrifié de têtes.

TRENTE-DEUX CAISSES, TRENTE-DEUX CADAVRES DE FEMMES [5].

En Turquie [6].

Les traces du vampire ont été retrouvées. On voit le Commissaire, le Maire, la jeune fille, le musicien entrer dans un hôpital du front où ils ont appris que le criminel était soigné. Ils sont devant un scribe. Montrent leurs papiers. Le scribe cherche un nom sur un registre. Il a trouvé. Il se lève, va chercher des papiers, les compare avec ceux des arrivants.

C'est bien cela. Entre le Médecin-Chef. Le Maire, le Commissaire, le musicien l'entourent.

Ils cherchent un certain Monsieur D... Signe affirmatif du Médecin.

Il s'efface, les fait entrer dans une salle.

« La personne que vous cherchez est là. » Ils approchent d'un lit.

Le malade est mourant. Respiration haletante du malade. Têtes angoissées des assistants.

La jeune fille dans un coin, rêveuse, très loin de la scène.

Le Médecin s'approche, tire les couvertures. Leurs têtes se penchent.

Un homme brun, gros, aux lèvres épaisses, à la figure marquée de taches, apparaît, sans aucune ressemblance avec le jeune homme du début.

C'est évidemment un autre homme.

Les assistants font comprendre au Médecin qu'il doit se tromper.

Geste de dénégation du Médecin.

Il affirme que c'est bien à ce Monsieur D... qu'on a affaire. Il leur montre les lits autour de lui.

Le cercle des lits apparaît sur l'écran avec les noms des malades marqués à la tête des lits. Il est visible que le malade est bien celui-là.

Main du Médecin qui frappe sur les papiers de l'état civil. Et de nouveau son expression affirmative.

Tête à la fois bouleversée et heureuse de la jeune fille.

FINAL

L'AVION SOLAIRE[1]

(Fragment)

. . . .

On distingue un groupe de quelques-uns d'entre eux, rangés autour d'une table, avec un cercle de glaces qui les entourent, beaucoup plus hautes qu'eux et dans lesquelles ils semblent vérifier la réalité de leurs paroles, de leurs gestes, la place et l'identité de leur bouche, etc., après chacune des phrases qu'ils prononcent.

Ils agitent, craintifs, le problème de la soi-disant trahison, de la disparition de l'ingénieur et de sa fiancée, de la volatilisation de la résidence, de l'envahissement des révolutionnaires chinois, etc.

Or l'avion postal est parti et il avance.

Le temps autour de lui est suprêmement beau. Il traverse Port-Saïd, la mer Rouge. Atteint le plateau de l'Iran.

Mais les charmes partis des entrailles magnétiques du sol indochinois courent rapidement à sa rencontre. Des tourbillons opaques partent de Saïgon, se teintent métalliquement sur le Gange, s'élèvent lugubrement dans le ciel.

Dans sa carlingue, l'aviateur voit les nuées. Il pointe encore plus haut dans le ciel.

Le tourbillon atteint les ailes, la queue, le corps de l'avion dont on voit vibrer les jointures. Le ciel autour de lui aujourd'hui est complètement noir, mais il repose sur le tourbillon noir comme un navire. Immobile, il semble nager sur une eau absolument glacée et qui le retient.

A l'intérieur de la carlingue, les dépêches, les lettres, les plis cachetés deviennent comme des tables de marbre empreintes d'une écriture immuable.

Et soudain, l'avion se dégage dans l'air tout bleu, il file.

Mais cette fois le ciel entier s'est changé en fournaise. De tous les points de l'horizon des étincelles incandescentes arrivent. Chaque molécule, chaque atome d'air semble darder une flèche de feu.

A son tour, l'avion transparent passe dans le feu et les flammes passent au travers sans l'atteindre. Puis, c'est un vent qui semble dissocier les montagnes. Mais l'avion métallique coupe le vent épais comme avec le tranchant d'un rasoir. Et le pilote immobile dans sa carlingue passe, inconscient à travers ce déchaînement de charmes illusoires. Son visage est souverainement beau et par moments il semble qu'on y voie transparaître les traits de l'ingénieur prisonnier.

Or l'avion, qui a pris merveilleusement le dessus, fonce. L'hélice déplace des colonnes visibles d'air. A son tour, le bruit épouvantable du moteur, visible par les vibrations qu'il dégage, semble en attaquer les charmes orientaux.

L'avant de l'avion, pris sur l'écran dans tous les angles possibles, tourne dans tous les sens du ciel.

Et l'on dirait que le souffle de l'hélice attire à lui et fait voler le sol. Les villes menaçantes d'Orient paraissent comme arrachées par la machine. Elles se troublent, se fendent en morceaux. L'avion plonge et Bénarès monte dans le ciel avec les faces méchantes de ses maisons, de ses tombes.

Des groupes d'hommes fuient de toutes parts. L'avion fonce de plus en plus vite.

A Saïgon, les sous-sols s'agitent. Des colonnes d'hommes translucides s'élèvent comme des flèches, bâtissant une sorte [...]

LE MAÎTRE DE BALLANTRAE
de
STEVENSON
Adaptation d'ANTONIN ARTAUD [1]

Dans un château d'Écosse magnifique mais délabré, au bord de la mer où croisent à toute heure du jour les lougres des contrebandiers, château suintant de toutes parts la misère, mais intact dans l'immensité des domaines qui l'entourent, vit le vieux lord de X... avec ses deux fils et une riche héritière, orpheline, fiancée à l'aîné de ses deux fils.

L'aîné en tant qu'aîné est le bien-aimé du père et c'est lui qui *héréditairement* semble avoir reçu l'intelligence, l'audace et un certain génie sombre; et ses passions et ses vices semblent également à la hauteur de son esprit.

Dès le début du film la position des personnages sera fixée réciproquement les uns par rapport aux autres.

L'aîné, mauvais, orgueilleux, pénétrant, perspicace, soufflant autour de lui l'atmosphère dévoratrice du droit de naissance.

Le second, bon et retiré, souffrant en silence, plus pondéré et au fond plus lucide, plein du sentiment prépondérant de l'équité.

Le père, partial en faveur de l'aîné, et cependant doux, livré aux livres, aux méditations, rempli d'une haute délicatesse ancestrale.

L'orpheline, belle, étonnamment fine, sans grande douceur, implacable, sentira-t-on, dans ses amours comme dans ses haines, le cœur haut placé, mettant au-dessus de tout la noblesse du cœur. Elle aussi s'est donnée tout entière à l'aîné qui est pour elle l'incarnation de la beauté, du courage, de l'honneur, de l'audace, *de la durée.*

Dès le début, le problème du droit d'aînesse sera posé dans toute son acuité angoissante en fonction des réactions de toutes les parties intéressées : l'aîné qui en profite, le second qui en souffre, et en fonction surtout de la justice ou de l'injustice de la destinée, qui choisit les uns ou les autres. Et ce, à l'occasion du grave cas de conscience qui se pose tout à coup à cette famille au moment du débarquement en Écosse du Prince Charles, lequel appuyé sur ses partisans les Jacobites, s'essaiera à reconquérir le trône d'Angleterre.

Nous sommes en Écosse. L'Écosse mérite et veut dans son cœur un roi écossais. Lequel des deux fils ira du côté du cœur, lequel du côté de la sécurité et du gouvernement stable?

Chacun des deux revendique cet honneur ou cette peine, chacun peut-être souhaitant de n'être pas choisi.

On tirera la destinée à pile ou face, comme toujours, et comme toujours, pense l'aîné, pour souffleter la raison des hommes.

C'est l'aîné que le destin choisit. Il part. On n'a plus de ses nouvelles. La guerre finit. Il est mort.

Il a tout perdu. C'est le second qui ramassera la fortune, l'héritière, le titre, le nom.

Après des débats, du temps, l'orpheline, pour reconnaître l'hospitalité qui lui a été donnée par le vieux lord, épouse son second fils Henri et en a une fille. Mais elle et son père font bande à part, réunis le soir devant le feu, une sorte de groupe moral dont le mari seul est exclu.

Il s'en dédommage avec son régisseur Mackellar qui prendra dans l'histoire une place de plus en plus grande.

Un jour, la nouvelle de l'existence de l'aîné arrive. Nouvelle fatale, coup de foudre annoncé par navire augural au loin.

Il vit et demande de l'argent.

Pour satisfaire à ses exigences le domaine démantelé par plans, par morceaux, avec des espaces entiers s'effaçant.

La situation du mari devient affreuse devant sa femme.

Or l'aîné au loin a découvert un trésor qu'il a conquis à force d'astuce, de patience intelligente et réfléchie, et pour tout dire de génie, montrant en toute occasion son ascendant sur tous.

Un jour, égaré dans un désert chaotique, ayant à choisir entre deux routes, *il a joué la bonne route à pile ou face et a gagné.*

Et un jour on le voit en personne débarquer au château. Reprendra-t-il sa place?

On comprend son affreuse rancœur. Et le cœur, surtout le cœur de la femme qu'il a perdue et qui appartient à un autre : et à qui? à son frère *qui n'y avait pas droit!*

Il est donc là. Mais rien de ce qui, héréditairement, ancestralement, lui revenait n'est à lui.

C'est peu de reprendre cette fortune dont il eût dû avoir la libre et intégrale disposition. Le titre, il ne l'aura plus. Il faut qu'il se venge. Son frère est l'ennemi en tant qu'usurpateur d'abord, en tant que frère surtout.

Il faut qu'il se venge. Il le fera mais de la façon la plus insidieuse, la seule qui puisse le satisfaire, en *reprenant des âmes*. Il se vengera dans le domaine le plus complet et le plus définitif, celui qui commande tous les autres.

Il gagnera le cœur de la fille de son frère.

Il gagnera surtout celui de la femme de son frère, sa fiancée dans l'éternité (croit-il ou pense-t-il).

A table, partout, sous des dehors hypocritement affables, il s'arrange pour manifester son [ressentiment et pour que [2]] son frère qui défend la fortune familiale ait l'air d'un frère sans cœur.

Bras dessus, bras dessous, Henri le voit faire un tour dans le jardin avec sa femme, mais c'est quand ils sont seuls qu'il se joue à humilier Henri pour qui il étale en public la plus grande déférence et une sorte de trouble affection.

Un soir tandis qu'il joue aux cartes, il bafoue ce qu'il appelle sa balourdise, sa rusticité, au comble de la rage il se vante (faussement) d'être devenu l'amant de sa femme.

Sur quoi Henri ne répond rien mais au bout d'un instant le frappe sur la bouche.

Ils se battront. Ils se battent de nuit. A la lumière d'une bougie à la flamme droite dans l'air

étonnamment calme. Henri blesse son frère et le laisse pour mort. Après quoi il rentre avertir son régisseur. Puis son père. Tous ressortent pour ramener le cadavre. Le cadavre a disparu. On ne voit plus au loin sur la mer dans la nuit opaque que la voile crayeuse d'un contrebandier.

Après quoi Henri fait une maladie pénible. Demeure suspendu pendant des jours dans un délire loquace au cours duquel sa langue marche sans arrêt.

Et le régisseur voit avec stupéfaction qu'il ne semble regretter qu'une chose : c'est que son frère ne soit peut-être pas réellement mort.

Pendant cette maladie Henri remonte quelque peu dans l'estime de sa femme qui devient enfin sensible à sa noblesse très particulière de cœur. Puis Henri guérit. Mais guérit-il vraiment? Un charme, semble-t-il, est sur cette famille. Il est comme un fou qui serait lucide mais à qui le sens de quelque chose de vital est définitivement enlevé.

Ici le problème de la folie sera posé de la manière la plus humaine. De manière à ce que chacun se demande : Pourquoi pas moi? Qu'ai-je fait pour que le destin m'épargne et dans le fond que vaut réellement ma vie?

Mais comme Henri guérit, voici que c'est le vieux lord qui à son tour tombe malade. Mais d'une maladie fort semblable à celle de son second fils. Il semble absent et tout à coup se réveille plein d'une surprenante lucidité. Là-dessus le père meurt.

Puis une lettre arrive avec une demande pressante d'argent de l'aîné. Il était donc vivant!

Mais avant que l'argent soit parti voici qu'à nouveau le Maître de Ballantrae débarque comme une peste qui s'abattrait à nouveau sur la famille.

Son frère le reçoit dans la grande salle à manger du château et lui pose ses conditions :

Il aura droit au vivre et au couvert, mais c'est tout.

Ainsi il n'empoisonnera plus personne.

Cependant, avec le régisseur, Henri arrange sa fuite. Il laissera à l'aîné *la disposition* du domaine, mais s'enfuira avec sa femme et ses deux enfants.

Le lendemain au réveil le Maître découvre la fuite de son frère. Comme vis-à-vis il n'a plus en face de lui que l'intègre Mackellar qu'il méprise.

Avec lui maintenant est une sorte de serviteur hindou qu'il a ramené de son voyage. Ce serviteur entend l'anglais [3] et Mackellar l'ignore. Par lui le Maître saura la retraite de son frère et pourra de nouveau le harceler.

On pourra sonoriser le bruit des vagues et les coups de bélier de la mer sur le navire.

Ils partent pour New York. Sur le navire le régisseur voit avec terreur la cavalcade rapide des vagues dont chacune rapproche le Maître de son frère en une sorte d'avance fatale contre laquelle, lui, Mackellar, ne peut rien.

Mais si tout de même il pouvait quelque chose!... Lui aussi est sensible aux astres. A tout ce qui se noue et dénoue au-dessus de la volonté des hommes. Et l'homme vraiment ne peut-il rien? Tous les jours, lui, l'Indien, le Maître vont s'asseoir jambes pendantes sur les flots, à l'arrière du navire, et ils parlent. Il suffirait d'un coup de pied bien placé pour que s'effondrent irrémissiblement dans la mer les calculs de la destinée. Le donnera-t-il?

Tandis qu'ils parlent, par l'effet du roulis du navire, tantôt le Maître est au-dessus de lui et le domine, semblant l'écraser, tantôt c'est lui qui le domine et il voit alors l'ombre du Maître étendue démesurément sur les flots comme l'ombre même de la fatalité. Il lui parle et tout à coup son pied se détache. Il lance son pied à toute volée vers le Maître. Mais le Maître plus preste encore que lui et qui n'a cessé de flairer son dessein s'est levé. Il est sauf.

Désespéré de remords, Mackellar s'enfuit dans sa cabine. C'est là que le Maître vient le retrouver et lui tend la main :

« Je vois que vous êtes un homme. »

Ils parlent et le Maître apparaît à Mackellar sous un jour étrangement sympathique. Pourquoi est-il méchant? C'est la destinée qui l'a voulu en lui enlevant tout ce qui lui revenait. Tout remonte à cette misérable pièce lancée à pile ou face. Qu'Henri ne soit pas réellement coupable, qu'importe. Arrivés à New York ils sont presque, l'un et l'autre, amis.

Henri habite avec sa famille une maison sur les confins de la ville. Sa situation morale est bien assise. Il est l'ami du Maire, des autorités.

A son frère qui vient à lui la main tendue il tourne le dos, le faisant chasser de devant sa demeure.

Et pour se venger, l'aîné, dans l'intention de faire honte à son frère, installe non loin de là une boutique de tailleur.

Or le trésor qu'il avait trouvé est là, enterré quelque part en Amérique, mais lui seul peut le retrouver, n'ayant pas de carte et n'ayant que de

très vagues indications inscrites avec son sang sur une manchette de chemise pâlie.

C'est donc toute une expédition à organiser.

Pour cela il lui faut de l'argent.

Son frère, qui vient tous les jours renifler l'humiliation de l'aîné perdu dans sa misérable boutique, devant laquelle il s'assied sur un banc, de dos, lui donnera-t-il les fonds nécessaires? Il les lui donnera, pour se débarrasser enfin de lui et *qu'il ne revienne plus*. Car un navire chargé de pamphlets a apporté d'inquiétantes nouvelles d'Angleterre :

> — Les aînés de toutes les familles, même partis au service du prétendant vaincu, seront restaurés dans leurs droits. —

Or Henri, à qui sa femme a donné un fils, futur héritier du nom, veut défendre au moins le patrimoine de son fils.

Pour cela et jetant enfin lui aussi sa gourme, pour rompre l'envoûtement d'une menace épouvantable et éternelle

(la menace que constitue pour lui la simple existence de son frère),

il n'hésitera pas à devenir criminel.

Il s'abouche avec un capitaine de forbans, le capitaine Willis qui dirigera l'expédition de son frère dans le désert. Ils partent et Henri les suit tous de loin.

Au bout de peu de temps le Maître a flairé que dans chacun de ses compagnons il y a un assassin possible. Et l'on assistera à la lutte véritablement géniale de cet homme n'ayant à côté de lui qu'un ami, son domestique indien, contre quinze bandits, mis là uniquement pour l'empêcher de jamais revenir.

Il sait que ces gens-là sont muselés, emprisonnés eux-mêmes par leur propre rapacité. Sans lui le trésor leur échappe. Ils le ménageront donc jusqu'au jour de sa découverte. Il sait qu'il ne pourra s'échapper. Un jour il fait mine de partir en se promenant, plusieurs hommes armés étaient à ses trousses. Comment fuira-t-il? Il tente de parler à ces hommes. Il a la langue agile, l'esprit prompt. Tous peut-être ne sont pas également mauvais. Quel est leur intérêt? Le Trésor! Mais sont-ils sûrs que l'homme qui les mène le leur donnera? Qu'ils se débarrassent du capitaine criminel et demeurent avec lui seul. Il les fera riches.

Si l'on y tient absolument on pourra sonoriser le discours du Maître dans le désert avec sa voix se répercutant dans les solitudes.

C'est ici qu'un autre chef se révèle qui par quelques paroles détruit l'effet du discours du Maître. Qu'il s'occupe de leur faire trouver réellement le trésor sinon il sera tué comme un chien. C'est tout. Le reste ne le regarde pas.

Seul au pied d'un arbre avec à côté de lui son fidèle serviteur indien, le Maître songe et se désespère. A lui tout appartenait. Il était l'aîné, il avait la fortune, l'esprit, l'intelligence, le nom. Il va mourir comme un chien, n'ayant profité de rien. Et avant de s'être accompli. Et il va mourir par son frère! Pourquoi donc est-il né?

On pourra sonoriser les plaintes et malédictions du Maître dans le désert.

Là-dessus il tombe malade. Il va de jour en jour plus mal. Il meurt, son serviteur l'enterre.

Sans lui les bandits sont égarés. Ils errent perdus, affolés, dans le désert immense, dans les bois affreux. N'ayant pas le trésor, n'ayant plus de vivres, avec en eux ce crime qui ne leur aura pas profité.

Il semble que par un renversement bizarre la

On pourra sonoriser les pas et les appels des bandits égarés avec le bruit du vent qui se lève au crépuscule et les abois des chiens sau-

vages et des loups.

destinée qui jusqu'à ce jour s'acharnait sur le Maître s'abatte sur ses persécuteurs.

Et chaque matin l'un d'entre eux se retrouve mort et scalpé.

Si bien qu'enfin le serviteur indien finit par demeurer seul.

Henri et Mackellar s'inquiètent du silence de l'expédition. Ils avertissent l'attorney du pays qui devant l'attitude bizarre d'Henri se demande s'il n'est pas fou et s'il vaut la peine d'entreprendre des recherches.

Il le faut, répond Mackellar, vous ne savez pas tout. Il y a dans tout ceci quelque chose qui dépasse l'entendement des hommes.

Sonorisez le vent, les arbres cassés et, si vous le pouvez, le silence sonore du désert.

Ils avancent à leur tour dans le désert.

La neige est tombée. Plus de traces. Le silence surtout est affreux.

Les sifflements du vent dans la solitude sont comme l'expression d'un silence accompli.

Ils avancent. Tout à coup ils entendent des lamentations, un bruit de bêche creusant la terre, cassant la neige glacée.

L'Indien est là, s'acharnant sur une sorte de tombe. Les voyant venir, il bondit vers eux. Tombe à genoux à leurs pieds.

— Sauvez mon maître, il n'est pas mort. Je l'ai endormi, enterré pour le retrouver plus tard et le ressusciter. C'était le seul moyen de lui sauver la vie, menacés comme nous l'étions par cette compagnie de forbans.

On s'empresse sur la tombe. Le cadavre du Maître est là. Il émerge. Son frère Henri debout,

ne pouvant presque plus respirer, le regarde de tous ses yeux.

L'Indien couché sur lui essaie de lui rendre le souffle. Des heures passent. On voit le soleil avancer, rouler, semble-t-il, sensiblement et ostensiblement dans le ciel.

La neige, le désert suent la tombe, le froid absolu, définitif.

Tout d'un coup, le Maître rouvre enfin les yeux. A cette vue et croyant voir revivre l'homme dont il avait espéré se débarrasser définitivement, Henri tombe mort de désespoir, et à son tour le Maître referme les yeux pour jamais.

Et côte à côte on voit leurs deux noms dans la même épitaphe, sur la même pierre tombale.

LA RÉVOLTE DU BOUCHER[1]

La Coquille et le Clergyman est le premier film d'images subjectives, non teinté d'humour, qui ait été écrit et réalisé. Il y eut d'autres films avant celui-là pour introduire dans la pensée une rupture logique analogue, mais toujours leur *désenchaînement* recevait de l'humour son explication la plus claire, et comme une raison d'exister.

La mécanique de ce genre de films, même appliquée à des sujets sérieux, est calquée sur quelque chose d'assez semblable à la mécanique du rire. L'humour y est l'élément commun, sensible à tous, par lequel l'esprit nous communique ses secrets.

La Coquille et le Clergyman est le premier film d'ordre subjectif où l'on ait essayé de compter avec autre chose que le rire, et qui, même dans ses parties comiques, n'utilise pas l'humour comme discriminant exclusif.

La Révolte du Boucher part d'un procédé intellectuel analogue, mais tous les éléments qui dans le film précédent n'existaient qu'en puissance : érotisme, cruauté, goût du sang, recherche de la violence, obsession de l'horrible, dissolution des valeurs morales, hypocrisie sociale, mensonges, faux témoignage, sadisme, perversité, etc., etc., sont employés ici avec le maximum de lisibilité.

On aurait tort de voir d'ailleurs dans ce déballage de sentiments refoulés ou infâmes l'unique raison d'être de ce scénario. La sexualité, le refoulement,

l'inconscient ne m'ont jamais paru une explication suffisante de l'inspiration ou de l'esprit. — Je n'ai voulu que prendre date.

Quant au film parlant, on verra que ce film est parlant dans la mesure où les paroles prononcées ne sont mises là que pour faire rebondir les images. Les voix y sont *dans l'espace* comme des objets. Et c'est sur le plan visuel qu'on doit, si je puis dire, les *accepter*.

On trouvera dans ce film une organisation de la voix et des sons, pris en eux-mêmes et non comme la *conséquence physique* d'un mouvement ou d'un acte, c'est-à-dire sans concordance avec les faits. Sons, voix, images, interruptions d'images, tout cela fait partie du même monde objectif où c'est par-dessus tout le mouvement qui compte.

Et c'est l'œil qui finalement ramasse et souligne le résidu de tous les mouvements.

Place de l'Alma. Un homme angoissé pense qu'il va mordre. Il fait les cent pas, attendant une femme qui ne vient pas.

Il est deux heures du matin. La place est complètement vide. Une voiture de boucherie arrivant à toute vitesse tourne brusquement et perd un bœuf. Les bouchers invectivent l'homme, descendent, commencent à charger le bœuf sur leurs épaules. Le fou s'approche, l'air intéressé, mais cet air intéressé est quelque chose de si terrible que les bouchers remontent sur la voiture et s'enfuient.

Le fou de plus en plus obsédé entre Chez Francis. On sent qu'il suffira que son obsession se fixe pour qu'une crise se déclenche.

Il s'assied. Curiosité générale. Discussion au comptoir. Va-t-on servir le fou?

Une femme entre, remuant de l'air, immédiatement rejointe par un gigolo. L'air de cette femme agace le fou. Il balance entre la haine et le désir. La femme s'intéresse au fou. Le gigolo trépigne. Elle sourit au fou, qui l'air vague se décide enfin à lui tirer la langue.

Le gigolo se lève pour provoquer le fou. Le fou le considère d'un air funeste, et comme le gigolo s'avance, il lui décoche un coup de poing en pleine gueule, en lui disant sans élever la voix :

Attention, ta tête au boucher.

A ce moment le garçon laisse dégringoler son plateau. Le bruit de tonnerre du plateau fait sur le fou une impression terrible. Le gigolo devient plat dans ses mains; et comme tout le café debout s'approche, le fou a tout à coup un vide pendant lequel tout devient fixe, et *l'on entend* le bruit de la voiture des bouchers foulant l'asphalte dans le matin, à coups de sabots de chevaux.

Puis le *bruit* du café reprend. Le fou a retrouvé ses esprits, mais avec devant les yeux la vision de la voiture qui roule, qui roule en cahotant dans un coin de l'écran semblable à ces images minuscules, qui se déplacent au plafond, dans une chambre obscure, par l'interstice de lumière des rideaux. Il crie en regardant les gens du café qui le fixent comme des bêtes :

Aux abattoirs.

Il est tout de suite très tard.

Tous les clients du bar sont là, rangés, méconnaissables, goitreux, boiteux. Le fou les passe en revue. Eux immobiles; lui, tirant un bras, soulevant une paupière, inspectant une bouche. Tout le groupe s'ébranle, se répand sur la place solitaire, avec des enfilades d'avenues sur le ciel, où on ne voit plus qu'un seul homme.

On les retrouve courant dans la campagne, chacun descendant une pente très raide sur un objet spécial.

Et tout de suite le fou sur le marchepied d'un taxi, lancé à toute vitesse. A l'intérieur, le gigolo et la femme jouent à pigeon-vole, inconscients.

Et sur la capote un énorme boucher.

Mais le fou regarde la femme et isole sa poitrine qui gagne un coin de l'écran avec tout autour la pointe d'un grand couteau triangulaire qui la cerne sans la toucher. (Comme l'aiguille d'un cadran solaire.)

Puis le boucher qui tient ce couteau dans sa main.

Or une petite femme entre Chez Francis. Quand tout est fini et qu'il n'y a plus personne. Un agent paraît, mais comme elle avoue qu'elle était venue attendre le fou mais qu'elle est en retard, il la mène au poste.

Elle pleure, trépigne.

Au bout d'un instant, on la voit sortir du poste en courant et tous les agents après elle, qui sortent en bras de chemise, et remettant leur veste.

Ils s'éparpillent, sans parvenir à la rejoindre et on les retrouve en groupe, marchant au ralenti et jouant de la cornemuse d'un air extasié.

Ailleurs des séminaristes qui marchaient en troupe, s'éparpillent et courent au ralenti.

Ailleurs encore, des soldats sortant d'une caserne font de même.

Dans une rue, la petite femme, courant toujours, croise la voiture des bouchers lancée à toute vitesse.

Le taxi avec le boucher, le gigolo, la femme et le fou arrivent devant les abattoirs.

La voiture du boucher arrive, elle aussi, à grand fracas, et le boucher du taxi en descend avec son aide, et tous deux descendent avec précaution (au besoin en le soutenant par une chaîne montée sur un palan) le corps de la petite femme, vivante et battant des yeux, mais raide comme une pièce de boucherie.

Le fou se précipite, mais les bouchers n'ont plus entre eux qu'un quartier de bœuf véritable qu'ils portent en se balançant. Et comme il pénètre à l'intérieur des abattoirs, il ne voit plus que les bouchers et leurs aides à leur affaire et débitant des quartiers d'animaux qui tombent autour de lui comme des branches d'arbre.

Dans les abattoirs, personne. Il cherche de tous les côtés, et de toutes parts, dans la ville, les agents, les soldats, les séminaristes furettent.

Il finit par trouver la petite femme, grande comme une poupée, et complètement dure, sous un amoncellement de copeaux. Mais le boucher l'a aperçue.

Il entre dans une colère folle.

Il est triste. Il s'assied et s'essuie le front. La femme est là, entre eux, rieuse, charmante, au milieu de toute cette boucherie.

Le boucher et le fou sont tristes. Ils se regardent un peu comme des augures. Ils ont l'air de réfléchir.

Maintenant le fou tremble, il a peur.

Ce conciliabule est un véritable interrogatoire. La femme est là, dans un panier, sanglante, les bras jetés, tuée. Et le gigolo avec la poule servent de faux témoins.

Un cercle de policiers les entoure. L'un d'entre eux rit et pousse le boucher du coude, de l'air de lui dire :

Parlant comme un chuchotement.

Voilà ton affaire de nouveau.

Le maître boucher acquiesce sombrement, puis il fait étaler la femme comme s'il allait la dépecer, et tout à coup, n'en pouvant plus, et retroussant ses manches, il ouvre la bouche, tandis qu'on entend par la voix agrandie du haut-parleur une voix qui dit à sa place :

Parlant dans une interruption d'images.

J'en ai assez de couper de la viande sans la manger.

Autour de lui, il n'y a plus personne. On voit dans un coin s'enfuir un troupeau de rats.

Alors on lui apporte un couvert. La femme redevenue vivante met la table. Des cristaux brillent. Des fleurs partout. C'est jour de noce. Dans un smoking un peu court, le boucher fête son mariage. Deux prêtres très grands le tiennent chacun par un bras, tandis que l'image tourne d'un bloc, lentement, avec un mouvement de rêve. La femme assise devant la table, en toilette de mariée, les épaules nues, frissonne.

Le fou raccompagne le gigolo et la poule qui, devant la porte des abattoirs, lui serrent la main avec compassion, puisqu'il est cocu.

Puis il ferme le portail de fer et s'en va poussant devant lui un immense troupeau de bœufs.

Dans la ville les gens alertés rentrent chez eux. Le régiment pénètre dans la caserne. Les portes du séminaire se referment.

A PROPOS DU CINÉMA

RÉPONSE A UNE ENQUÊTE [1]

1° *Quel genre de films aimez-vous?*
2° *Quel genre de films aimeriez-vous voir créer?*

1° J'aime *le cinéma.*

J'aime n'importe quel genre de films.

Mais tous les genres de films sont encore à créer.

Je crois que le cinéma ne peut admettre qu'un certain genre de films : celui seul où tous les moyens d'action sensuelle du cinéma auront été utilisés.

Le cinéma implique un renversement total des valeurs, un bouleversement complet de l'optique, de la perspective, de la logique. Il est plus excitant que le phosphore, plus captivant que l'amour. On ne peut s'appliquer indéfiniment à détruire son pouvoir de galvanisation par l'emploi de sujets qui en neutralisent les effets et qui appartiennent au théâtre.

2° Je réclame donc des films fantasmagoriques, des films *poétiques*, au sens dense, philosophique du mot, des films psychiques.

Ce qui n'exclut ni la psychologie, ni l'amour, ni

le déballage d'aucun des sentiments de l'homme.

Mais des films où soit opérée une trituration, une remalaxation des choses du cœur et de l'esprit afin de leur conférer la vertu cinématographique *qui est à chercher.*

Le cinéma réclame des sujets excessifs et une psychologie minutieuse. Il exige la rapidité, mais surtout la répétition, l'insistance, le revenez-y. L'âme humaine sous tous ses aspects. Au cinéma nous sommes tous [ ] [2] — et cruels. C'est la supériorité et la loi puissante de cet art que son rythme, sa vitesse, son caractère d'éloignement de la vie, son aspect illusoire exigent un criblage serré et l'essentialisation de tous ses éléments. Voilà pourquoi il nous réclame des sujets extraordinaires, des états culminants de l'âme, une atmosphère de vision. Le cinéma est un excitant remarquable. Il agit sur la matière grise du cerveau directement. Quand la saveur de l'art se sera alliée en proportion suffisante à l'ingrédient psychique qu'il détient, il laissera loin derrière le théâtre que nous reléguerons à l'armoire aux souvenirs. Car le théâtre est déjà une trahison. Nous y allons voir beaucoup plus des acteurs que des œuvres, en tout cas ce sont eux d'abord qui agissent sur nous. Au cinéma l'acteur n'est qu'un signe vivant. Il est à lui seul toute la scène, la pensée de l'auteur et la suite des événements. C'est pourquoi nous n'y pensons pas. Charlot joue Charlot, Pickford joue Pickford, Fairbanks joue Fairbanks. Ils sont le film. On ne l'imaginerait pas sans eux. Ils sont au premier plan où ils n'encombrent personne. C'est pourquoi ils n'existent pas. Rien donc ne s'inter-

pose plus entre l'œuvre et nous. Le cinéma a surtout la vertu d'un poison inoffensif et direct, une injection sous-cutanée de morphine. C'est pourquoi l'objet du film ne peut être inférieur au pouvoir d'action du film — et doit tenir du merveilleux.

SORCELLERIE ET CINÉMA [1]

On entend répéter partout que le cinéma est dans l'enfance et que nous assistons seulement à ses premiers balbutiements. J'avoue ne pas comprendre cette manière de voir. Le cinéma arrive à un stade déjà avancé du développement de la pensée humaine [2] et il bénéficie de ce développement. Sans doute c'est un moyen d'expression qui matériellement n'est pas tout à fait au point. On peut concevoir un certain nombre de progrès capables de donner à l'appareil, par exemple, une stabilité et une mobilité qu'il n'a pas. On aura un jour prochain probablement le cinéma en relief, voire le cinéma en couleurs. Mais ce sont des moyens accessoires et qui ne peuvent ajouter grand-chose à ce qui est le substratum du cinéma lui-même, et [3] qui en fait un langage au même titre que la musique, la peinture ou la poésie. J'ai toujours distingué dans le cinéma une vertu propre au mouvement secret et à la matière des images [4]. Il y a dans le cinéma toute une part d'imprévu et de mystère qu'on ne trouve pas dans les autres arts. Il est certain que toute image, la plus sèche, la plus banale, arrive transposée sur l'écran. Le

plus petit détail, l'objet le plus insignifiant prennent un sens et une vie qui leur appartiennent en propre [5]. Et ce, en dehors de la valeur de signification des images elles-mêmes, en dehors de la pensée qu'elles traduisent, du symbole qu'elles constituent. Par le fait qu'il isole les objets il leur donne une vie à part qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à se détacher du sens ordinaire de ces objets. Un feuillage, une bouteille, une main, etc., vivent d'une vie quasi animale, et qui ne demande qu'à être utilisée. Il y a aussi les déformations de l'appareil, l'usage imprévu qu'il fait des choses qu'on lui donne à enregistrer. Au moment où l'image s'en va tel détail auquel on n'avait pas pensé prend feu avec une vigueur singulière, va à l'encontre de l'impression cherchée. Il y a aussi cette espèce de griserie physique que communique directement au cerveau la rotation des images. L'esprit s'émeut hors de toute représentation. Cette sorte de puissance virtuelle des images va chercher dans le fond de l'esprit des possibilités à ce jour inutilisées. Le cinéma est essentiellement révélateur de toute une vie occulte avec laquelle il nous met directement en relation. Mais cette vie occulte, il faut savoir la deviner. Il y a beaucoup mieux que par un jeu de surimpressions à faire deviner les secrets qui s'agitent dans le fond d'une conscience. Le cinéma brut, et pris tel qu'il est, dans l'abstrait, dégage un peu de cette atmosphère de transe éminemment favorable à certaines révélations. Le faire servir à raconter des histoires, une action extérieure, c'est se priver du meilleur de ses ressources, aller à l'encontre de

son but le plus profond. Voilà pourquoi le cinéma me semble surtout fait pour exprimer les choses de la pensée, l'intérieur de la conscience, et pas tellement par le jeu des images que par quelque chose de plus impondérable qui nous les restitue avec leur matière directe, sans interpositions, sans représentations. Le cinéma arrive à un tournant de la pensée humaine, à ce moment précis où le langage usé perd son pouvoir de symbole, où l'esprit est las du jeu des représentations. La pensée claire ne nous suffit pas. Elle situe un monde usé jusqu'à l'écœurement. Ce qui est clair est ce qui est immédiatement accessible, mais l'immédiatement accessible est ce qui sert d'écorce à la vie. Cette vie trop connue et qui a perdu tous ses symboles, on commence à s'apercevoir qu'elle n'est pas toute la vie. Et l'époque aujourd'hui est belle pour les sorciers et pour les saints, plus belle qu'elle n'a jamais été. Toute une substance insensible prend corps, cherche à atteindre la lumière. Le cinéma nous rapproche de cette substance-là. Si le cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas. Rien ne le différencie du théâtre. Mais le cinéma, langage direct et rapide, n'a justement pas besoin d'une certaine logique lente et lourde pour vivre et prospérer. Le cinéma se rapprochera de plus en plus du fantastique, ce fantastique dont on s'aperçoit toujours plus [6] qu'il est en réalité tout le réel, ou alors il ne vivra pas. Ou plutôt il en sera du cinéma comme de la peinture, comme de la poésie. Ce qui est certain c'est que la plupart des formes de représentation ont

fait leur temps. Voilà déjà longtemps que toute bonne peinture ne sert plus guère à reproduire que l'abstrait. Ce n'est donc pas seulement une question de choix. Il n'y aura pas d'un côté le cinéma qui représente la vie, et de l'autre celui qui représente le fonctionnement de la pensée. Car de plus en plus la vie, ce que nous appelons la vie, deviendra inséparable de l'esprit. Un certain domaine profond tend à affleurer à la surface. Le cinéma, mieux qu'aucun autre art, est capable de traduire les représentations de ce domaine puisque l'ordre stupide et la clarté coutumière sont ses ennemis.

La Coquille et le Clergyman participe de cette recherche d'un ordre subtil, d'une vie cachée que j'ai voulu rendre plausible, plausible et aussi réelle que l'autre.

Pour comprendre ce film il suffira de regarder profondément en soi. De se livrer à cette sorte d'examen plastique, objectif, attentif au MOI interne seul qui jusqu'à ce jour était le domaine exclusif des « Illuminés ».

DISTINCTION ENTRE AVANT-GARDE DE FOND ET DE FORME [1]

Le public qui s'intéresse au vrai cinéma, qui attend l'œuvre capable de briser avec les routines du cinéma commercial et de lancer la cinégraphie dans une voie nouvelle n'est pas sans [savoir] [2] l'existence du seul film réalisé jusqu'ici suivant une conception vraiment neuve, vraiment profonde :

La Coquille et le Clergyman.

Ce film, on ne sait quels intérêts de clocher ou de personnes ont empêché jusqu'à présent le public de le voir. Les directeurs de deux ou trois salles existant à Paris sous le nom de Studio et qui semblaient n'avoir été créées que pour lancer des œuvres neuves et fortes, vraiment originales, cédant à de très obscures ou peut-être trop précises menaces, ont, après de timides tentatives, et des tractations plus ou moins louches, renoncé à le donner [3].

Mais [4] pour la première fois la coalition de tous les intérêts, de toutes les forces mauvaises aura dû céder, et le public pourra voir à partir de... à la salle Adyar une œuvre vraiment significative, dont

les innovations ne consisteront pas en de multiples trouvailles techniques, à d'extérieurs et superficiels jeux de formes, mais au profond [5] renouvellement de la matière plastique des images, à une véritable libération, libération non point hasardeuse, mais liée et précise, de toutes les forces sombres de la pensée [6].

LE CINÉMA ET L'ABSTRACTION [1]

Le cinéma pur est une erreur, de même que dans n'importe quel art, tout effort pour atteindre au principe de cet art au détriment de ses moyens de représentation objectifs. C'est un principe très particulièrement terrestre, que les choses ne puissent agir sur l'esprit qu'à travers un certain état de matière, un minimum de formes substantielles suffisamment réalisées. Il y a peut-être une peinture abstraite et qui se dispense d'objets, mais le plaisir qu'on en retire conserve une certaine apparence hypothétique dont l'esprit, il est vrai, peut se contenter. Le premier degré de la pensée cinématographique me semble être dans l'utilisation des objets et des formes existantes à qui on peut tout faire dire, car les dispositions de la nature sont profondes et véritablement infinies.

La Coquille et le Clergyman joue avec la nature créée et s'essaie à lui faire rendre un peu du mystère de ses plus secrètes combinaisons. On ne doit donc pas y chercher une logique ou une suite qui n'existent pas dans les choses, mais bien interpréter les images qui se déroulent dans le sens de leur signification essentielle, intime, une signification

intérieure et qui va du dehors au dedans. *La Coquille et le Clergyman* ne raconte pas une histoire mais développe une suite d'états d'esprit qui se déduisent les uns des autres comme la pensée se déduit de la pensée, sans que cette pensée reproduise la suite raisonnable des faits. Du heurt des objets et des gestes se déduisent de véritables situations psychiques entre lesquelles la pensée coincée cherche une subtile issue. Rien n'y existe qu'en fonction des formes, des volumes, de la lumière, de l'air, — mais surtout en fonction du sens d'un sentiment détaché et nu qui se glisse entre les chemins pavés d'images, gagne une sorte de ciel où il s'épanouit entièrement.

Les personnages n'y sont que des cerveaux ou des cœurs. La femme étale son désir animal, a la forme de son désir, le scintillement fantomatique de l'instinct qui la pousse à être une et sans cesse différente dans ses métamorphoses répétées.

Mademoiselle Athanasiou a très bien su se confondre avec un rôle tout d'instinct et où une sexualité très curieuse prend un air de fatalité qui dépasse le personnage en tant qu'être humain et rejoint l'universel. Je n'ai que des éloges à adresser également à messieurs Alex Allin et Bataille. Et je tiens à remercier tout spécialement pour finir madame Germaine Dulac qui a bien voulu admettre tout l'intérêt d'un scénario qui cherche à s'introduire dans l'essence du cinéma elle-même et ne s'occupe d'aucune allusion ni à l'art ni à la vie.

LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN[1]

La Coquille et le Clergyman, avant d'être un film, est un effort ou une *idée.*

J'ai estimé en écrivant le scénario de *la Coquille et le Clergyman*, que le cinéma possédait un élément propre, vraiment magique, vraiment cinématographique, et que personne jusque-là n'avait pensé à isoler. Cet élément distinct de toute espèce de représentation attachée aux images participe de la vibration même et de la naissance inconsciente, profonde de la pensée.

Il se dégage souterrainement des images, et découle non de leur sens logique et lié, mais de leur mélange, de leur vibration et de leur choc. J'ai pensé que l'on pouvait écrire un scénario qui ne tiendrait pas compte de la connaissance et de la liaison logique des faits, mais qui plus loin que tout cela irait chercher dans la naissance occulte et dans les errements du sentiment et de la pensée les raisons profondes, les élans actifs et voilés de nos actes dits lucides, en *maintenant* leurs évolutions dans le domaine des naissances et des apparitions. C'est dire à quel point ce scénario peut ressembler et s'apparenter à la *mécanique d'un rêve*

sans être vraiment un rêve lui-même, par exemple. C'est dire à quel point il restitue le travail pur de la pensée. Ainsi l'esprit livré à lui-même et aux images, infiniment sensibilisé, appliqué à ne rien perdre des inspirations de la pensée subtile, est tout prêt à retrouver ses fonctions premières, ses antennes tournées vers l'invisible, à recommencer une résurrection de la mort.

Voilà du moins la pensée ambitieuse qui a inspiré ce scénario, qui dépasse en tout cas les cadres d'une narration simple, ou des problèmes de musique, de rythme ou d'esthétique habituels au cinéma, pour poser le problème de l'*expression*, dans tous ses domaines, et toute son étendue.

PROJET
DE CONSTITUTION D'UNE FIRME DESTINÉE A PRODUIRE DES FILMS DE COURT MÉTRAGE, D'UN AMORTISSEMENT RAPIDE ET SÛR[1]

Un des principaux obstacles à la réalisation d'un film, bon ou mauvais, est son coût. En outre, la nécessité d'amortir, le plus rapidement possible et à coup sûr, un film ayant coûté souvent plusieurs millions, oblige les producteurs à ne faire que des films capables d'avoir une immense diffusion, d'être vus partout, et de plaire à tous les publics. Ceci enlève à toute initiative tant soit peu originale les moyens de se produire, et explique qu'il nous soit si rarement donné de voir un film qui soit une œuvre curieuse ou durable et que nous aimerions revoir.

Une des principales erreurs des producteurs, et spécialement des producteurs français, est de croire qu'un film ait besoin d'avoir coûté cher pour être vendu cher.

Sans viser à créer de grands films bon marché pour lesquels, soit les metteurs en scène, soit les scénaristes, soit surtout les services et l'organisa-

tion appropriés nous manqueraient en ce moment en France, on peut concevoir une nouvelle formule de films de court métrage :

de 500 à 1 000 mètres,

d'un coût :

de 50 000 à 150 000 francs,

capables de passer en première partie d'un programme et qui, vu leur coût, seraient rapidement amortis.

Une des originalités de cette formule et d'une firme basée sur une formule semblable, est qu'elle permettrait la réalisation de films d'un genre spécial, dits films d'avant-garde, et considérés jusqu'ici comme absolument invendables et inamortissables, et qui ne trouvent pas la légère mise de fonds qui leur serait nécessaire pour être réalisés.

L'expérience a prouvé que ces films, quand ils sont bons et réussis dans leur genre, sont capables d'être des succès d'argent, et qu'en tout cas, ils peuvent permettre un rapide amortissement. Ils ont, en tout cas, un public qui s'élargit de jour en jour. Le public qui a fait le succès d'argent du *Chien andalou* [2] peut à plus forte raison se retrouver pour un film semblable.

Plusieurs salles spécialisées existent à Paris. Il y en a dans d'autres villes de France. Il en existe également à l'étranger. Un consortium de salles d'avant-garde est en train de se créer. Quand il sera constitué, tout film, même d'avant-garde,

même révolutionnaire, sera assuré de trouver un public et de rembourser ses frais.

La seule question qui se pose est justement de calculer ces frais avec les possibilités de l'amortissement.

Dans l'état actuel des choses, j'estime qu'un film d'avant-garde qui ne dépasserait pas 100 000 francs pour être réalisé ne serait pas une mauvaise affaire; et j'ai déjà posé quelques jalons pour entreprendre une affaire de ce genre.

Bien entendu, cette firme ne limiterait pas son activité aux seuls films d'avant-garde, la formule serait surtout de réaliser des films d'un court métrage, quelles qu'en soient les tendances.

Ces films, qui n'auraient que deux ou trois décors seraient joués entre un très petit nombre d'acteurs. La majeure partie des scènes seraient tournées en extérieur. Le petit nombre d'éléments utilisés dans ces films permettrait, outre leur prix de revient qui serait minime, de les réaliser en peu de temps :

quinze jours ou trois semaines de travail pour la plupart d'entre eux, d'où diminution nouvelle du prix de revient.

Cette formule conviendrait surtout aux films comiques, et donnerait lieu à des tentatives très curieuses d'être faites dans ce sens. Le cinéma français, qui manque de films de toutes sortes, manque surtout de films comiques. Il y a, dans le comique, une veine qui n'a pour ainsi dire jamais été utilisée ici, et qui pourrait fournir à des scénaristes français de multiples occasions de se produire. Il est certain que le public serait très friand

de ce genre de films et qu'il aimerait trouver dans la production française des équivalents des comédies américaines du genre Mack Sennett. Il y a une qualité d'humour spécifiquement française qui existe dans la littérature et au théâtre, et dont le cinéma est totalement dépourvu.

Une initiative, se produisant actuellement dans ce sens, pourrait être un gros succès commercial.

MISE EN SCÈNE, ACTEURS.

Je crois pouvoir dire que ni les scénaristes ni les metteurs en scène ne manqueraient. Il s'agirait simplement de ne pas les éliminer systématiquement comme font toutes les maisons de productions françaises. Un des objectifs de cette firme serait de permettre à de jeunes scénaristes, de jeunes metteurs en scène, de trouver enfin une occasion de se produire.

Et son originalité pourrait être de ne s'adresser justement qu'à des hommes jeunes et qui n'ont besoin que de faire leurs preuves. Il en existe et nous en connaissons personnellement plusieurs.

Et l'on aurait, pour de multiples raisons, tout avantage à s'adresser à eux.

1° D'abord à cause de leurs exigences financières, qui seraient des plus modérées, et qui allégeraient d'autant le prix de revient de chaque film.

2° En ce que, même parmi les metteurs en scène et scénaristes connus et cotés, tous aux prix hauts, peu sont dignes de leur réputation et de leur prix... Ils participent, en tout cas, tous de cette vieille école du film cher, du film à clous, et à grand spec-

tacle, qui est presque toujours un immense insuccès d'argent. Ce sont tous des cinéastes à l'ancienne mode qui, mettant au dernier plan de leurs préoccupations la qualité de leurs œuvres, tablent avant tout sur un titre connu pour leur film, sur la réputation toute faite de leurs interprètes, sur la somptuosité des décors, sur le nombre des figurants.

L'idée des films américains, bâtis à coups de dollars, est leur unique obsession.

Et avec des moyens considérablement moindres, ils n'arrivent qu'à nous donner une parodie de ces films, et leurs œuvres, d'où tout génie personnel est absent, sont toujours des œuvres de seconde main et la plupart du temps manquées.

Cependant, ces metteurs en scène, ces scénaristes, qui sont les seuls à avoir l'audience des producteurs, occupent toutes les places et ils interdisent, depuis quinze ans, aux talents neufs le droit de se produire.

Ce sont eux qui enlèvent aux films spécifiquement français — qui répondant au génie français ne seraient pas à grand spectacle et exigeraient peu de personnages, des sentiments émouvants et humains, peu de décors, une psychologie pénétrante, enfin des moyens réduits — tous moyens réels d'exister.

Sans viser, pour l'instant, si haut, je pense qu'une firme établie sur les bases que je viens de décrire déblaierait très suffisamment le terrain et pourrait permettre ensuite l'avènement du vrai cinéma français.

LA RÉVOLTE DU BOUCHER.

D'ores et déjà, j'ai rassemblé une grande partie

de moyens matériels susceptibles de permettre un premier essai.

Il s'agit d'un scénario de moi, intitulé *la Révolte du Boucher*, dont une salle spécialisée a retenu l'exclusivité et dont elle garantit les frais de réalisation jusqu'à concurrence de 30 000 francs.

Les devis établis indiquent que ce film demanderait 100 000 francs pour être réalisé.

Je me suis assuré, pour sa réalisation, du concours de la Société des Studios de Billancourt (Sequana Film) qui a déjà réalisé, entre autres films : *les Nouveaux Messieurs*, de Jacques Feyder, *Nuits de Prince*, de Marcel L'Herbier [3], etc.

Cette Société se charge des frais de réalisation jusqu'à concurrence de 60 000 francs dont 30 000 sont garantis par la salle spécialisée dont je parle plus haut sur son exploitation dans cette salle même et sur sa vente en Hollande, où il passera en accord avec une firme spécialisée hollandaise : Films Liga.

Il reste donc, pour l'amortissement du film :

la vente en France, hors Paris,

la vente à l'étranger.

Les studios de Billancourt fournissent tout de suite l'équivalent de 60 000 francs en studios et argent frais.

Il manque donc, pour réaliser le film, environ 40 000 francs qui sont à trouver.

Ces 40 000 francs devraient bien entendu se partager l'amortissement final avec les 60 000 francs des studios de Billancourt dont 30 000 sont déjà garantis d'autre part par une salle spécialisée.

Je dois ajouter que, bien que d'une forme et

d'un esprit assez âpre, ce scénario peut être réalisé de telle sorte (notamment dans le sens de la clarification des images) qu'on peut concevoir que le public habituel de ce genre de films doive notablement s'élargir.

Ce sera à la firme qui l'aura produit de faire le nécessaire pour sa publicité, son exploitation et sa vente en France et dans tous pays, y compris le Japon et l'Amérique. Il y a actuellement, et de plus en plus, au Japon des débouchés non négligeables (et on sait, entre autres choses, que l'esprit japonais, même dans sa masse, est beaucoup plus près de l'inconscient que le nôtre).

Il s'agit de savoir en profiter.

Ce film, muet dans son principe, utilisera de temps en temps la parole ou le son, en vue de la recherche de certains effets.

Ces effets, d'un ordre nouveau, pourraient être utilisés aussi dans d'autres films, et si cette firme prend vie, leur originalité serait un attrait et un prestige de plus.

LE JUIF POLONAIS à l'OLYMPIA[1]

Le succès d'Harry Baur dans *le Juif polonais*, et surtout la qualité de ce succès qui atteint jusqu'aux couches nobles (!) d'un public de débiles mentaux et de moutons, — montre assez l'épuisement d'une époque qui, au point de vue artistique comme à tout autre point de vue de quelque importance, a dit depuis longtemps son dernier mot.

Je dis, moi, que le jeu d'Harry Baur dans *le Juif polonais* est un chef-d'œuvre d'imbécillité.

Il faut avoir vu Harry Baur le ventre en avant, les mains à bout de bras, pendantes, le buste roide, la tête tournée de côté, et dans cette tête tournée de côté l'œil qui regarde en avant avec la plus hilarante fixité, pour comprendre à quelles hauteurs de comique l'utilisation maladroite de toute une stéréotypie d'attitudes conventionnelles peut amener. Je n'ai pas pu démêler, au milieu de cet invraisemblable imbroglio d'attitudes contractées et antinaturelles, de quelle sorte de folie Harry Baur se trouvait atteint, ou s'il ne serait pas par hasard une manière de criminel véritable, mais je sais que si j'étais le lieutenant de gendarmerie chargé de la reprise de l'enquête, et devant l'évi-

dente culpabilité de son attitude, je m'empresserais de lui mettre la main au collet.

Il faut le voir tourner de l'œil, ouvrir la bouche dans une attitude de crucifié, trembler en versant le vin, nous proposer des gros plans de mains qui tremblent, non d'un tremblement imperceptible, mais d'un tremblement de tremblement de terre, à tout propos et hors de propos. Il faut voir, pour un geste, pour un mot anodin prononcé à côté de lui, sa tête partir en déferlements musculaires, des tics affreux lui ravager la face avec une violence et une exagération telles que l'expression de la terreur prend dans le jeu d'Harry Baur la valeur transitoire et inepte d'une anodine rage de dents!

Il faut voir comment Harry Baur se contracte et souffre pour avoir une idée de la bouffonnerie essentielle, de la bouffonnerie qui a raté son objet. Il faut voir cette tête partir tout d'un coup et comme au hasard en monstrueux déferlements musculaires comme s'il ne s'agissait plus, au milieu d'une certaine expression morale de la souffrance, du remords, de l'obsession, de la crainte, que d'un simple jeu de muscles qui courraient comme des chevaux. Tout au long du film, Harry Baur nous ressert ainsi un certain nombre de gueules impayables dans leur tragique torrentueux, — et *déplacé*.

Il y a un tel décalage entre l'atmosphère de terreur purement morale qui devrait être le drame et la grossièreté des moyens par lesquels cette terreur s'exprime, qu'il semble que tout le film n'ait été fait que pour permettre à Harry Baur de nous fournir un étalage de sa fausse science, de son puffisme et de son insincérité.

La vie rend un son, quand elle atteint à un certain degré d'expression tragique, un son d'une frénésie plus absolument sauvage et moins béatement et systématiquement tournée vers l'Extérieur. Le vrai jeu dramatique n'est pas un kaléidoscope d'expressions démontées muscle par muscle et cri par cri, grossièrement délimitées. Harry Baur dans *le Juif polonais* a excité en moi une sorte d'hilarité intégrale, sans la moindre tentation de remords.

LA VIEILLESSE PRÉCOCE DU CINÉMA [1]

On a voulu établir une distinction de fond, une sorte de partage d'essences entre deux ou trois sortes de cinéma.

Il y a d'un côté le cinéma dramatique, où le hasard, c'est-à-dire l'imprévu, c'est-à-dire la poésie, est en principe supprimé. Pas un détail qui ne provienne d'un choix absolument conscient de l'esprit, qui ne soit établi en vue d'un résultat localisé et sûr. La poésie, si poésie il y a, est d'ordre intellectuel; elle ne s'appuie qu'ensuite sur la résonance particulière des objets du sensible au moment où ils entrent en contact avec le cinéma.

Il y a d'autre part — et c'est le dernier refuge des partisans du cinéma à tout prix — le cinéma documentaire. Ici, une part prépondérante est laissée à la machine et au développement spontané et direct des aspects de la réalité. La poésie des choses prises sous leur aspect le plus innocent, et du côté où elles adhèrent avec l'extérieur, joue à plein.

Je veux, pour une fois, parler du cinéma en lui-même, l'étudier dans son fonctionnement organique et voir comment il se comporte au moment où il entre en contact avec le réel.

*

L'objectif qui fonce au centre des objets se crée son monde et il se peut que le cinéma se mette à la place de l'œil humain, qu'il pense pour lui, qu'il lui crible le monde, et que, par ce travail d'élimination concertée et mécanique, il ne laisse subsister que le meilleur. Le meilleur, c'est-à-dire ce qui vaut la peine qu'on le retienne, ces lambeaux d'aspects, qui flottent à la surface de la mémoire et dont il semble qu'automatiquement l'objectif filtre le résidu. L'objectif classe et digère la vie, il propose à la sensibilité, à l'âme, une nourriture toute prête, et nous laisse devant un monde fini et sec. Il n'est pas sûr d'ailleurs que, de ce qui vaut la peine d'être enregistré, il ne laisse vraiment passer que le plus significatif et le meilleur. Car il faut noter que sa vision du monde est fragmentaire, que, si valable que soit la mélodie qu'il parvient à créer entre les objets, cette mélodie est, si l'on peut dire, à deux tranchants.

D'un côté, elle obéit à l'arbitraire, aux lois internes de la machine à l'œil buté, — de l'autre, elle est le résultat d'une volonté humaine particulière, volonté précise et qui a son arbitraire à elle aussi.

Ce que l'on peut dire dans ces conditions c'est que dans la mesure où le cinéma est laissé seul en face des objets il leur impose un ordre, un ordre que l'œil reconnaît comme valable, et qui répond à certaines habitudes extérieures de la mémoire et de l'esprit. Et la question qui se pose ici serait

de savoir si cet ordre continuerait à être valable au cas où le cinéma voudrait pousser plus profondément l'expérience, et nous proposer non seulement certains rythmes de la vie habituelle, tels que l'œil ou l'oreille les reconnaît, mais les rencontres obscures et ralenties de ce qui se dissimule sous les choses, ou les images écrasées, piétinées, détendues ou épaisses de ce qui grouille dans les bas-fonds de l'esprit.

Le cinéma, qui n'a pas besoin d'un langage, d'une convention quelconque pour nous faire rejoindre les objets, ne remplace tout de même pas la vie; ce sont des tronçons d'objets, des découpures d'aspects, des puzzles inachevés de choses qu'il unit à jamais entre eux. Et ceci, quoi qu'on en pense, est fort important, car il faut se rendre compte que c'est un monde incomplet que le cinéma nous présente, et par un seul bout; — et il est fort heureux que ce monde soit à jamais fixé dans son inachèvement, car si par miracle les objets ainsi photographiés, ainsi stratifiés sur l'écran, pouvaient bouger, on n'ose penser à la figure de néant, au trou dans les apparences qu'ils parviendraient ainsi à créer. Je veux dire que la figure d'un film est définitive et sans appel et, si elle permet un criblage et un choix avant présentation des images, elle interdit à l'action des images de changer ou de se surmonter. C'est incontestable. Et nul ne pourra prétendre qu'un geste humain soit jamais parfait, qu'il n'y ait pas pour lui d'amélioration possible dans son action, dans ses ondes, dans sa communication. Le monde cinématographique est un monde mort, illusoire et tronçonné. Outre qu'il

n'entoure pas les choses, qu'il n'entre pas au centre de la vie, que des formes il ne retient que l'épiderme et ce qu'en peut rejoindre un angle visuel fort restreint, il interdit tout ressassement et toute répétition, ce qui est une des conditions majeures de l'action magique, du déchirement de la sensibilité. On ne refait pas la vie. Des ondes vivantes, inscrites dans un nombre de vibrations à jamais fixé, sont des ondes désormais mortes. Le monde du cinéma est un monde clos, sans relation avec l'existence. Sa poésie se trouve non au delà mais en deçà des images. Quand elle heurte l'esprit, sa force dissociatrice s'est brisée. Il y a eu de la poésie, certes, autour de l'objectif, mais avant le filtrage par l'objectif, l'inscription sur la pellicule.

Outre que, depuis le parlant, les élucidations de la parole arrêtent la poésie inconsciente et spontanée des images, l'illustration et le parachèvement du sens d'une image par la parole montrent les limites du cinéma. La soi-disant magie mécanique d'un ronronnement visuel constant n'a pas tenu devant le coup d'arrêt de la parole, qui nous a fait apparaître cette magie mécanique comme le résultat d'une surprise purement physiologique des sens. On s'est vite lassé des beautés hasardeuses du cinéma. Avoir les nerfs plus ou moins heureusement frictionnés par des chevauchées abruptes et inespérées d'images, dont le déroulement et dont l'apparition mécanique échappaient aux lois et à la structure même de la pensée, pouvait plaire à quelques esthètes de l'obscur et de l'inexprimé qui recherchaient ces émotions par système, mais sans jamais être sûrs qu'elles appa-

raîtraient. Ce hasard et cet inexprimé faisaient partie de l'envoûtement délicat et sombre que le cinéma exerçait sur les esprits. Tout cela joint à quelques autres qualités plus précises que nous allions tous y rechercher.

Nous savions que les vertus les plus caractéristiques et les plus marquantes du cinéma étaient toujours, ou presque, l'effet du hasard, c'est-à-dire d'une sorte de mystère dont nous ne parvenions pas à expliquer la fatalité.

Dans cette fatalité, il y avait une sorte d'émotion organique où le crépitement objectif et sûr de la machine se mêlait, en s'y opposant, à l'apparition cocasse d'images aussi précises qu'imprévues. Je ne parle pas des décalages de rythmes imposés à l'apparition des objets du réel; mais la vie passant à son rythme propre, je crois que l'humour du cinéma naît, en partie, de cette sécurité concernant un rythme de fond sur lequel se brodent (dans les films comiques) toutes les fantaisies d'un mouvement plus ou moins irrégulier et véhément. Pour le reste, à part cette sorte de rationalisation de la vie, dont les ondes et dont les ramages, quoi qu'on en ait, sont vidés de leur plénitude, de leur densité, de leur étendue, de leur fréquence intérieure par l'arbitraire de la machine, le cinéma demeure une prise de possession fragmentaire et, comme je l'ai dit, stratifiée et glacée du réel. Toutes les fantaisies concernant l'emploi du ralenti ou de l'accéléré ne s'appliquent qu'à un monde de vibrations clos et qui n'a pas la faculté de s'enrichir ou de s'alimenter de lui-même; le monde imbécile des images pris comme à la glu dans des myriades de rétines

ne parfera jamais l'image qu'on a pu se faire de lui.

La poésie donc qui ne peut se dégager de tout cela n'est qu'une poésie éventuelle, la poésie de ce qui pourrait être, et ce n'est pas du cinéma qu'il faut attendre qu'il nous restitue les Mythes de l'homme et de la vie d'aujourd'hui.

LES SOUFFRANCES DU « DUBBING » [1]

Le cinéma parlant a vu naître d'étranges métiers, d'étranges emplois et d'étranges activités. Ce que l'on appelle le « dubbing » en langage de cinéma, et qui correspond au mot français doublage, avec à l'arrière-plan de ce mot l'idée de quelque chose de plus parfait et de plus savant que le simple doublage, — le « dubbing » donc est une de ces activités et [un] [2] de ces procédés hybrides que le bon goût repousse, dont ni l'œil ni l'oreille [3] ne se satisfont et que pourtant l'Amérique impose dans ses films et que le gros du public français reçoit.

Chronologiquement, le « dubbing » succède à la simple synchronisation. Le cinéma parlant qui croit avoir trouvé la synchronisation absolue du son et de l'image, et qui fort souvent au moment de nous les présenter ensemble les voit se détacher l'un de l'autre, et constate que ça ne colle plus, fait appel beaucoup plus souvent qu'on ne croit au doublage ordinaire, applique après coup des sons sur des images, demande à des acteurs de répéter hors de l'image et simplement devant le micro des scènes qui exigeraient une absolue simultanéité. On a usé et abusé du doublage simple,

de l'ordinaire synchronisation. Sur des films parlants en toutes langues, et des langues où l'accent tonique impose aux acteurs qui les parlent une surprenante gymnastique des muscles faciaux, on a essayé d'appliquer la *diction*, l'uniforme diction française, cette diction monocorde où rien ne se détache, et cela donnait à peu près l'impression d'un formidable orage qui se serait réduit pour l'oreille au bruit d'un simple « tu tu ».

C'était l'époque où d'éphémères maisons françaises, d'anciens saltimbanques improvisés marchands de films, et qui tournent encore maintenant avec leur camelote cinématographique, dans les foires et les marchés à bestiaux, achetaient à la grosse de la pellicule muette ou non et la faisaient doubler par n'importe [quelle] [2] vedette des théâtres de périphérie — et qui n'a jamais passé la périphérie.

Là où sur l'écran la vedette allemande ou américaine se récriait en fermant la bouche, on entendait, dans l'amplificateur, le bruit d'un juron éclatant; là où la vedette — pinçant les lèvres, émettait comme un sifflement, on entendait une basse caverneuse, un murmure ou n'importe quoi. Si par hasard un film doublé dans ces conditions passait dans une salle en vue sur les Boulevards ou ailleurs, la salle hurlait, et c'était justice. On a cassé beaucoup de bois dans les salles au début du cinéma parlant.

Mais à force de faire des sottises le cinéma a fini par se sentir astucieux. Faire de bons films français en France; à quelques rares exceptions près, personne n'y a jamais songé. Et puis on n'a pas

la manière. C'est-à-dire la tradition. L'Amérique, elle, avait la tradition et la technique. On n'allait tout de même pas repousser la production parlante américaine, sous prétexte qu'elle était dans une langue que la France ne comprenait pas [4]. D'autre part on ne pouvait plus présenter au public ces doublages par à peu près où l'on se contente de faire passer un texte d'une langue dans une autre. C'est alors que l'Amérique eut une idée astucieuse, une idée neuve : elle inventa le « dubbing ». Le « dubbing », c'est-à-dire le doublage, mais par équivalence de son, par équivalence de diction. C'était simple ! et nous y avions tous pensé. Mais il fallait le faire et l'Amérique l'a fait.

Désormais on commençait à se soucier, dans les studios de prise de vue sonore, des muscles faciaux des acteurs. A une certaine ouverture de bouche dans la langue originale dans laquelle le film fut tourné devait correspondre une ouverture de bouche identique, un égal frémissement du facies dans la langue du synchronisateur. Et c'est ici que la comédie a commencé. La Comédie, pas celle de l'écran, celle de la Vie. La comédie de la ruée des acteurs de toutes classes qui veulent tous synchroniser puisqu'on [ ] [5], et la comédie de l'impuissance, des souffrances et des ridicules du « dubbing ».

Il y a d'abord la comédie-tragédie de la Metro Goldwyn, de l'Universal, ou de la Fox qui engagent des acteurs et actrices français pour des salaires de famine de cent vingt-cinq à cent cinquante dollars par semaine et qui les renvoient au bout de trois mois. Qui sont ces acteurs? Des ratés? Que

non pas. Des malchanceux? Peut-être! Des aventuriers? Pour quelques-uns. Des actrices notoires, mais que les temps ou les pièces ne favorisent pas, dont le tempérament orageux ne s'accommode plus de notre théâtre pour voyeur de province, ou pour sadique sans imagination et retraité, passent en Amérique, en seconde classe, avec des collections de robes dont les feux d'aucun sunlight ne risqueront de faire passer l'éclat. Elles mettront leurs voix françaises dans la bouche lourde de Marlène Dietrich, pulpeuse et dure de Joan Crawford, ou chevaline de Greta Garbo. Pour une femme habituée à jouer de son corps, pour une actrice qui pense et sent avec tout son physique aussi bien qu'avec sa tête ou avec sa voix, pour qui le physique, le charme et le fameux « sex-appeal » sont presque tout, le sacrifice est dur. Moins dur que quelque chose de plus terrible, et à mon sens de tout à fait diabolique que le « dubbing » réserve aux vrais acteurs et que les directeurs des maisons de cinéma américaines, et notamment M. Alan Beer de la Metro Goldwyn Mayer de Paris que je suis allé interviewer à ce sujet, n'auraient garde de reconnaître ou d'avouer. Mais ce point de vue est celui de la personnalité, et j'oserai dire le point de vue de l'âme, que la civilisation si évoluée des « Amériques » trouve plus expédient de nier. Ou plutôt elle le nie quand ça défavorise ses affaires, mais quand il s'agit de la personnalité plus ou moins fabriquée d'une vedette portée par les foules, alors elle brûlerait n'importe quelle autre considération sur l'autel de cette personnalité. Elle trouve bon et tout à fait justifiable que cette personnalité, nouveau Moloch, absorbe tout [6].

LETTRES

La disposition typographique des lettres respecte le plus fidèlement possible les documents autographes eux-mêmes.

A MADEMOISELLE YVONNE GILLES

[*Marseille, juillet 1921* [1].]

J'ai pu atteindre Copeau le soir du jour où je vous rencontrai sur le pont à l'issue de la représentation mais comme je devais partir le surlendemain mardi il m'entendra en septembre.

Je vous recommande instamment le chef-d'œuvre de Samuel Butler : Ainsi va Toute chair, qui constitue la plus monumentale étude d'âme, la plus fouillée que je connaisse et cela sans pose et sans la moindre apparence d'un effort. Stendhal n'est rien à côté.

ANTONIN ARTAUD.

A MAX JACOB

[*Vers octobre 1921* [1].]

Cher Max Jacob,

Votre influence m'a servi, et vous êtes pour beaucoup certainement dans le bienheureux change-

ment qui s'opère dans ma situation. J'avais obtenu ces derniers temps une audition devant Gémier, lequel m'ayant entendu a pensé que ce que je faisais pouvait justement intéresser votre ami Dullin. J'avais écrit à Dullin me recommandant de vous, mais déjà avant de recevoir sa réponse je me suis présenté à lui comme envoyé par Gémier. Dullin m'a donc entendu et immédiatement il m'acceptait dans sa petite affaire. Je me suis donné comme l'auteur de la lettre, et votre nom aidant une entente s'établissait entre nous, un lien de plus, veux-je dire, m'unissait à lui.

Je suis enthousiasmé de son œuvre. Ça me paraît de beaucoup l'initiative la plus intéressante qui existe à l'heure actuelle en fait de théâtre. Tout cela est basé sur une telle volonté de *propreté* morale, tant au point de vue des mœurs que du métier d'acteur, et sur des principes artistiques tellement pensés, tellement étudiés, que cette affaire peut passer à notre époque pour une *innovation*. On a l'impression en écoutant l'enseignement de Dullin qu'on retrouve de vieux secrets et toute une mystique oubliée de la mise en scène. C'est à la fois un théâtre et une école. Quelques spectacles auront lieu dans le courant de cette saison avec une troupe rompue par les méthodes de Dullin, et dont chaque acteur est un élève. Inutile de vous dire que parmi ces élèves quelques-uns sont arrivés à un degré de développement capable d'exciter l'envie de maints acteurs réputés. On joue avec le tréfonds de son cœur, avec ses mains, avec ses pieds, avec tous ses muscles, tous ses membres. On sent l'objet, on le hume, on le

palpe, on le voit, on l'écoute, — et il n'y a rien, il n'y a pas d'accessoires. Les Japonais sont nos maîtres directs, et nos inspirateurs, et de plus Edgar Poe. C'est *admirable*.

De plus, Gabory se montre *exquis* à mon égard. Il vient de me prendre deux poèmes pour « Action »[2], et me témoigne une très grande bonté. Il n'y a qu'un point noir. C'est que je vis encore aux crochets de ma famille et je ne sais pas jusqu'où ça va aller; mais comment avez-vous pu croire que je faisais appel à votre bourse. Non, Max Jacob, je sais trop la peine que vous avez vous-même à vivre. Mais je voudrais bien en dehors de mes heures d'occupation avoir un moyen d'arrondir mes revenus. Pour la peinture, ça n'est pas très commode — j'ai une chambre obscure où je peux difficilement travailler. Et puis je suis trop absorbé — je ne pourrais faire que quelques aquarelles, quelques croquis.

Merci d'avoir écrit à « Action » pour moi. Le succès de votre lettre a été complet, vous le voyez. Et je suis heureux de travailler avec un de vos amis. Comme homme je le trouve délicieux. Inutile de vous dire que comme artiste, il a toujours eu ma très grande admiration.

Très amicalement à vous, et merci.

A bientôt? Et où?

ANTONIN ARTAUD.

A MADEMOISELLE YVONNE GILLES

[*Vers octobre 1921* [1].]

Mademoiselle,

J'ai été toute cette semaine extrêmement occupé et *préoccupé*. Gémier m'avait fixé un rendez-vous pour lundi après-midi pour m'entendre dans une scène et de là m'a renvoyé à mercredi. L'épreuve s'est effectuée dans les meilleures conditions; et il m'envoie à Charles Dullin, l'acteur qui était avec lui l'an dernier à la Comédie Montaigne et que vous avez dû voir, notamment dans le Simoun où il faisait le grand rôle et extraordinairement [2]. Cet acteur a fondé une petite compagnie théâtrale dans le genre de l'Œuvre et du Vieux-Colombier, mais encore plus spéciale si possible. C'est à la fois un théâtre et une école où l'on applique des principes d'enseignement inventés par lui et qui ont pour but *d'intérioriser* le jeu de l'acteur. Car outre l'assainissement de la scène il en recherche la *rénovation* ou pour mieux dire la nouveauté. En d'autres termes il veut que ses spectacles donnent sans cesse une impression de *jamais vu*. Tout se passe dans l'âme. Les décors sont encore plus stylisés et figurés qu'au Vieux-Colombier. Son idéal est l'acteur japonais qui joue sans accessoires. Des masques vivement peints sont pendus aux murs

avec des crinières noires, et quelques-uns en cuir noir ou imitant de vieux bois. Les dieux de l'École ne sont pas Tolstoï, Ibsen, ou Shakespeare, mais Hoffmann et Edgar Poe. Le premier spectacle sera une pièce d'une âpre frénésie, et d'une acuité démente. Dullin lui-même fera le principal rôle avec l'intensité qu'on lui sait [3].

Il est pour le moins curieux qu'avec mes goûts je sois tombé dans une affaire si en rapport avec ma mentalité.

C'est une chose qui commence et c'est tout petit. A peine le tiers de la salle du Vieux-Colombier. C'est presque du théâtre de chambre. La salle peut contenir au plus cent personnes en se serrant.

Gémier m'ayant donc entendu, m'a dit que ce que je faisais pouvait intéresser Dullin et il m'a envoyé de sa part chez lui. Dullin m'a entendu jeudi et tout de suite après, j'étais reçu dans sa compagnie. Mais on travaille ferme. En dehors des répétitions. Il y a plusieurs heures de travaux par jour : improvisation, gymnastique rythmique, diction, etc. Je serai très sans doute du second spectacle, le premier étant en répétition depuis longtemps.

Je ne pourrai pas venir déjeuner chez vous, étant pris. Je ne sais pas encore mes heures de liberté, mais je pourrai venir un après-midi. Je vous écrirai ultérieurement.

ANTONIN ARTAUD.

A MADEMOISELLE YVONNE GILLES

[*Février 1922*[1].]

Mademoiselle,

Je suis très confus de vous avoir fait donner tant de mal. Cette grippe a été d'assez courte durée et me voici à peu près rétabli. Je pars demain soir jouer l'Avare à Lyon avec Dullin et sa troupe[2]. La date de notre représentation au Vieux-Colombier est fixée au 18 février[3]. Je ne suis pas sûr de pouvoir vous envoyer des cartes. Les adresses que vous m'avez données sont en général un peu chères. Je m'en vais tâcher de continuer comme maintenant jusqu'à ce qu'une meilleure occasion se présente.

Cordialement à vous. Merci.

ANTONIN ARTAUD.

A MADEMOISELLE YVONNE GILLES

[*Fin février-début mars 1922* [1].]

Mademoiselle,

J'ai reçu votre mot trop tard pour vous faire savoir qu'il me serait impossible de vous rejoindre dimanche dernier. Je n'ai plus une minute. Je travaille jour et nuit. Je fais le 4 mars deux rôles importants : Galvan et un autre rôle dans le Divorce [2]. D'autre part je m'occupe des décors. Si vous avez acheté le programme, vous aurez vu un Arlequin qui a été dessiné par moi [3]. Je ne dispose que d'une seule place pour chaque spectacle. Vous voyez que je ne peux vous en envoyer. Et j'ai en plus maints travaux personnels de rédaction. Excusez-moi donc et croyez-moi vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

Je pourrai vous voir à la sortie du spectacle le 4 mars. Soyez assise sur le canapé orange.

A MADEMOISELLE YVONNE GILLES

[*Juin 1922* [1].]

Mademoiselle,

Je suis débordé de travail. Nous montons un drame formidable : *la Vie est un Songe,* de Calderon. Or j'ai un rôle d'une prodigieuse envergure, quelque chose dans le genre du Roi Lear, si je jouais moi-même le personnage du Roi Lear. Il y a un autre rôle fabuleux que fait Dullin. J'ai fait dans cette pièce, les costumes et la décoration. C'est vous dire si je suis occupé. Nous passons le 22 juin au Vieux-Colombier et donnerons une série de représentations à ce théâtre, puis nous irons jouer au théâtre antique d'Orange et à celui de Carcassonne.

Amicalement à vous.

ANTONIN ARTAUD.

A MADEMOISELLE YVONNE GILLES

[*Vers novembre 1922* [1].]

J'ai rencontré André Fraye à l'exposition de ses œuvres chez Marcel Bernheim, rue Caumartin. Il m'a appris qu'il ne faisait pas cette année partie du jury du Salon d'Automne. C'est la raison pour laquelle on ne s'est pas occupé de vos tableaux qui méritaient un meilleur sort. J'ai trouvé les tableaux de Dunoyer de Segonzac surprenants de véhémence, pleins de recherches très rares. On peut encore noter le portrait de Jean Marchand, les œuvres d'Hélène Perdriat, les paysages de Fraye, le portrait de jeune fille de Théophile Robert parmi les œuvres qui apportent une note nouvelle ou personnelle. Il faut d'autre part mettre hors de pair les nus de Zadkine taillés en plein bois, le reste est plus nul que de coutume [2]. Salon d'Automne

Nous préparons actuellement une Antigone de Jean Cocteau, adaptée librement d'après Sophocle, et remise à son plan véritable d'un certain modernisme de tous les temps [3]. Je fais le rôle du devin Tirésias. Les motifs de décoration, les masques seront de Picasso. Voilà un spectacle qui ne manquera pas de nouveauté.

Cordialement à vous.

ANTONIN ARTAUD.

A MADAME TOULOUSE

[*Vers octobre 1923* [1].]

Vous ne m'avez pas encore répondu au sujet des exemplaires des Préjugés [2]. Je serais heureux d'en pouvoir distribuer à quelques personnes (trois, quatre) à titre de curiosité. J'ai fini l'autre nuit par pondre une élucubration *honorable* sur la mise en scène que j'espère faire passer dans Comœdia [3].

Je ne vous ai pas trouvée hier mercredi chez vous. Je ne reviendrai plus jusqu'à samedi. Dites-moi s'il vous faut des places [4].

Je suis allé l'autre jour voir le docteur Dupouy que je n'ai pas trouvé chez lui. Je me suis d'ailleurs à moitié égaré dans ces pays lointains. Il faisait un temps affreux.

ARTAUD.

A MADAME TOULOUSE

[*Début avril 1924* [1].]

Mon étude sur la mise en scène *passe dans Comœdia*. Je viens de l'apprendre. Mais ils me

demandent un décor à reproduire et qui illustrerait mon article. Vite une suggestion. En voyez-vous un qui représente ce que je pense, pas de Pitoëff bien sûr ni de Dullin.

Dans le bulletin de la vie artistique [2] n'y a-t-il pas des architectures. Voudriez-vous jeter un coup d'œil là-dessus. C'est très pressé. Vous me rendrez un grand service en m'indiquant quelque chose [3].

ARTAUD.

A MADEMOISELLE YVONNE GILLES

[*Avril 1924* [1].]

Je suis maintenant de toutes les pièces : « R.U.R. », les « Six Personnages », « Amédée » [2]. Je n'ai pas un soir de libre et tous les après-midi et quelquefois le matin je tourne un film avec le fils de Lara et avec Lara elle-même [3] — et ce jusqu'au mois de juillet prochain. C'est vous dire que je ne dispose pas d'une minute. Maintenant la peinture m'ennuie et la littérature, et même le théâtre. Je tourne ce film où je fais un premier rôle pour tâcher d'être mis en vedette et gagner bientôt un peu d'argent. Voilà deux mois que je n'ai même plus une chambre [4]. J'ai fini par en trouver une pour la fin de ce mois. Les prix élevés des hôtels m'obligent à me restreindre le plus possible de ce côté. A part mes camarades du théâtre je ne vois

pour ainsi dire personne. Je suis invité tous les dimanches à Boulogne chez l'éditeur de ma plaquette [5] à qui je dois beaucoup et qui va peut-être me faire éditer autre chose — et je n'y vais même pas. Je ne vois pas du tout quand je pourrai vous voir.

Meilleurs souvenirs.

ARTAUD.

A MADAME TOULOUSE

[*Vers octobre 1924* [1].]

Chère Madame,

Ma visite à Gance a été couronnée de succès. Les quelques révélations que j'ai pu lui faire sur moi-même ont paru l'intéresser au plus haut point. Il a d'ailleurs été question de tout entre nous, sauf presque de Cinéma.

Ma physionomie, disait-il, présentait un gros intérêt, ma *mentalité* de même, et pour finir il m'a promis et juré un rôle dans un des six films qu'il prépare sur la vie de Napoléon.

Vous ai-je dit qu'il était presque insaisissable et que quelques gens qui le connaissent ont trouvé presque miraculeux qu'il m'ait reçu en personne. Je lui avais écrit en lui dénombrant mes titres et références. Son administrateur m'a reçu d'abord et après quelques instants d'entretien il décidait de m'envoyer à Gance le surlendemain.

La sympathie s'est établie tout de suite. Il a été malade aussi, je crois, et la lettre du docteur Toulouse entre temps avait fait son effet. Dont je vous remercie et le remercie.

Beaucoup de questions extra-cinématographiques le touchent. C'est ce qui nous a fait trouver bien des points de contact. C'est un homme assez complet. Ma santé est bien meilleure en ce moment. J'ai l'impression de toucher à l'heure qu'il est un des points les plus avancés de mon amélioration. J'ai pu à nouveau travailler avec plus de facilité et surtout avec une densité par moments presque intégrale.

Meilleur souvenir.

ANTONIN ARTAUD.

Je n'ai rien envoyé à Jacques Rivière [2]. C'était tout ce qu'il y a de plus incohérent. Bizarre qu'on se juge si mal.

A L'ADMINISTRATEUR DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Paris, le 21 février 1925 [1].

Monsieur l'Administrateur,

C'est assez comme cela infester la chronique. Votre bordel est trop gourmand. Il faut que les

représentants d'un art mort nous cassent un peu moins les oreilles. La tragédie n'a pas besoin de Rolls Royce ni le putanat de bijouterie.

Assez d'allées et venues dans ta maison de passe officielle.

Nous voyons plus haut que la tragédie, pierre angulaire de votre empoisonnante bâtisse, et votre Molière n'est qu'un con.

Mais il ne s'agit pas de la tragédie. Nous refusons à votre organisme alimentaire le droit de représenter quoi que ce soit du théâtre passé, à venir et présent.

Avec Piérat, Sorel, Segond-Weber, Alexandre et les autres, la Comédie-Française n'a jamais été autre chose que la maison-des-sexes, et quels sexes! sans que l'idée d'un théâtre quelconque, même préputial, ait jamais rien eu à voir là dedans.

Videz Sylvain, videz Fenoux, videz Duflos, videz tout le monde, — on verra toujours revenir à la surface les mêmes cocos, les mêmes bouffons, les mêmes Alexandre, les mêmes débris, les mêmes tragédiens-pantalons.

Ne te renouvelle pas, Comédie-Française! Ni ton Porché des Simouns, ni ton Poizat des chemins de fer [2], des petits tortillards de la tragédie à la manque, ni Jean Coco, le dernier appelé, ne peuvent rien changer à ta marche désormais régressive.

Il ne manque plus maintenant à votre infernale bouillie, Sociétaires gâte-sauce, qu'un Farigoule [3] de basse police, pour vous montrer jusqu'où votre Molière peut mener.

Nous nous refusons à encourager plus longtemps

le culte de votre sanguinaire Corneille qui sacrifie les fils aux pères et qui donne le pas à l'on ne sait quels mythes patriotiques sur les souveraines exigences du cœur.

Et quant à Racine, mettez-le à la sauce Granval, à la sauce Sylvain, à la sauce Lambert, ou à la sauce aux câpres, il n'a jamais encore été joué parmi vous.

Vous êtes nommément des cons. Votre existence même est un défi à l'esprit. Pas de basse besogne, pas de manifestations, pas de levées en masse de la crétinisation nationale qui ne trouvent chez vous un exutoire ou un tremplin. La toute-puissance des sentiments est assez forte pour ne pas permettre qu'on la prostitue au hasard.

Le théâtre se passe de vous. Sa matière est d'une autre matière que celle de vos misérables tissus. Théâtre Français, dites-vous? Vous n'êtes pas plus de France que de la terre des Cafres, vous êtes tout au plus du 14 Juillet.

Le théâtre, c'est la Terre de Feu, les lagunes du Ciel, la bataille des Rêves. Le théâtre, c'est la Solennité.

Au pied de la Solennité, vous déposez vos cacas comme l'Arabe au pied des Pyramides. Place au théâtre, Messieurs, place au théâtre de tout le monde à qui suffit le champ illimité de l'esprit.

A GERMAINE DULAC

Paris, le 11 mai 1927 [1].

Madame,

Je vous adresse le découpage de mon scénario. J'en ai retiré tout ce qui est purement descriptif. Je n'ai conservé que l'énumération des détails et des plans. Ce qui en explique la sécheresse. Mais je pense que le scénario primitif restitue l'atmosphère que j'ai voulu donner à ce film [2].

Je vous prie de me croire votre tout dévoué [3]

ANTONIN ARTAUD.

58, rue Labruyère [4].

Le découpage paraît plus court que le scénario car j'en ai enlevé tout ce qui a un caractère poétique ou quelque peu littéraire. Je n'ai conservé que l'ossature, les décors, les paysages, et les objets. Je pense que cela pourra aller ainsi.

Je suis fidèlement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

A GERMAINE DULAC

[*Vers le 19 mai 1927* [1].]

Madame,

M[me] Allendy me signale un certain nombre de communiqués concernant le scénario que je vous ai remis et dont le texte vous aurait émue [2]. Je vous prie de croire que je ne suis pour rien dans ces communiqués. Ni je les ai rédigés moi-même ni je n'ai prié qui que ce soit de les faire paraître. Et je désapprouve totalement leur rédaction telle qu'elle m'a été transmise par M[me] Allendy. J'ai été moi-même ému par le communiqué paru dans Comœdia [3] mais j'ai bien supposé que vous n'y étiez pour rien. On ne peut pas attacher d'importance à des échos lancés par les journalistes en mal de copie. Je n'ai pas du tout la prétention de collaborer avec vous [4]. Ce serait une prétention stupide. J'avais seulement dit à M[me] Allendy que je pensais que M[lle] Génica Athanasiou pour(rait) incarner parfaitement le rôle de la femme [5], mais ce sous réserve de votre acceptation.

J'espère que vous ne m'en voudrez pas de ces communiqués tendancieux et que j'ignorais et dans leur rédaction et dans leur principe. Ce serait d'autre part d'une maladresse (si j'avais prêté la

main à ces communiqués) qui n'aurait été susceptible que de me nuire.

Je vous prie de me croire votre très dévoué

ANTONIN ARTAUD.

58, rue Labruyère.

P.-S. — On annonce depuis quinze jours dans tous les journaux de cinéma que je dois tenir dans Jeanne d'Arc le rôle du Grand Inquisiteur alors qu'il n'a jamais été question de moi pour ce rôle-là [6]. Et je ne sais pas qui a pu faire courir et lancer ce bruit.

A GERMAINE DULAC

[*Paris, le*] *17 juin 1927* [1].

Bien chère Madame,

J'aurais aimé avant que le film ne commence avoir avec vous une conversation assez longue. Car j'ai un assez grand nombre d'idées touchant la réalisation du film et qu'il m'était absolument impossible de coucher sur le scénario sous peine d'en allonger démesurément le texte. Et puis ce sont des choses qui s'expriment, qui se disent de vive voix plutôt qu'elles ne s'écrivent. Le scénario demeure ce qu'il est. Je n'en retranche ni

n'en métamorphose rien. Mais il y a une série de nuances, de détails, de subtilités, de tours de passe-passe même que je vois assez exactement tels qu'on pourrait les faire, mais qui ne peuvent guère être indiqués que sur place. J'avais aussi une conception assez précise de la manière de faire jouer les acteurs, d'un certain rythme à leur demander, à leur communiquer. Tout ce qui est une question de conception et *pas du tout* de réalisation n'empiète en rien sur la mise en scène proprement dite qui ne me regarde pas et sur laquelle je n'ai pas l'intention d'empiéter. Je voudrais donc pouvoir m'entretenir avec vous pour vous communiquer toutes mes idées dans ce sens. Ainsi par exemple dans la scène du bal je vois assez après une ou deux prises de vue très éloignées et de très haut absolument comme vous en aviez l'idée d'autres prises de vue où l'appareil serait placé au ras du sol et braqué verticalement vers le ciel, de façon à prendre le dessous du menton et le creux de l'arcade sourcilière des acteurs. Et je crois que ce serait une chose très possible. De plus, ces mêmes danseurs, je les vois tantôt dansant d'une manière neutre et sans expression comme des danseurs ordinaires, tantôt dansant comme au paroxysme de la colère avec leurs visages convulsés et leurs corps se balançant normalement, tantôt une expression de volupté, de délire amoureux mais tout a fait stéréotypée : qu'en pensez-vous? Notez bien que ce sont de simples suggestions que je vous transmets. Vous en ferez ce que vous voudrez. Je vous demande pardon d'ailleurs de faire toutes ces remarques. Je souhaite que vous ne les trouviez pas importunes ni déplacées.

Pourriez-vous en outre me dire si vous avez arrêté quelqu'un pour le rôle de l'officier. Je vous envoie ci-inclus la photo d'un acteur qui possède presque absolument la tête que j'avais en vue. J'aurais voulu une grande opposition d'expression entre la tête de l'officier et celle du clergyman et il me semble que cette tête-ci réalise cette opposition.

J'ai aussi une autre idée que je voudrais vous communiquer. C'est celle d'une nouvelle tête de femme éternellement douloureuse, lamentable, dont on ne verrait presque jamais les yeux : un regard navrant, et qui constituerait une sorte de contre-image destinée à contre-balancer la tête de la femme blonde. Comme une obsession, une sorte de remords ancien continuellement dévorée [2] par cette tête de femme blonde qui aura toujours un aspect victorieux. Elle apparaîtrait comme une buée, un signe vite éteint. Je ne vois pas encore très bien le moment où l'on pourrait la placer. Mais si vous êtes d'accord avec moi sur le principe de cette tête j'ai aussi une femme qui ferait très bien là dedans. Voulez-vous soit m'indiquer un rendez-vous soit me dire par écrit ce que vous pensez de tout cela. Je sais bien que je me suis engagé à ne pas modifier mon scénario, mais je crois que si j'ai quelques idées intéressantes, capables de l'améliorer il n'y a pas de raison de les repousser, sous réserve que ces idées seront vérifiées et acceptées par tout le monde.

Enfin, il y a la question Dreyer. Il faut absolument qu'il me donne son autorisation et qu'il me fixe des jours et des heures PRÉCISES de liberté [3].

Croyez-moi, Madame, votre très fidèlement dévoué

ANTONIN ARTAUD.

58, rue Labruyère.

A GERMAINE DULAC

[*Paris, le*] *27 juin 1927* [1].

Chère Madame,

Je proteste de la façon la plus nette et la plus absolue contre toutes les assertions contenues dans les notes concernant mon scénario [2]. J'affirme que je ne suis pour rien ni dans l'inspiration, ni surtout dans la rédaction d'*aucune* de ces notes. Ni naturellement je ne les ai faites ni même je ne les ai suggérées. Si j'avais eu la maladresse d'en écrire une seule je me serais au moins abstenu de faire les suivantes, voyant la désastreuse impression que cette note avait causée.

Il y a des gens qui cherchent à me nuire, qui me haïssent personnellement, et qui ne peuvent supporter de me voir travailler, faire quelque chose. Je vous ai remis mon scénario sans arrière-pensée et en toute confiance. Il faudrait que j'aie l'âme bien basse pour essayer de détruire en sous-main tous les efforts faits en vue de la réalisation de

la « Coquille et le Clergyman ». Je vous supplie de me croire. Les quelques mots que vous m'avez dits touchant certains moyens de réalisation que vous comptez employer me donnent à penser que vous ferez de ce film quelque chose d'absolument sensationnel. C'est pourquoi je suis d'autant plus excédé de ce concert de haines et d'envies que j'entends s'agiter autour de nous.

Je vous prie de me croire fidèlement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

58, rue Labruyère.

A JEAN PAULHAN

[*Paris, le*] *2 juillet 1927* [1].

Cher ami,

Vous m'avez demandé si je tenais beaucoup à écrire un article sur le livre de Jean de Bosschère [2].

Je tiens beaucoup à ce que justice soit rendue ENFIN dans toutes sortes de domaines. Et j'ai l'impression que Jean de Bosschère en est encore à attendre sa justice. Cette justice je doute qu'Albert Thibaudet la lui rende.

D'autre part et sans trop prêcher pour ma propre paroisse dont au fond je me fous, je m'étonne que M. Benjamin Crémieux dressant un tableau du

mouvement théâtral [3] dans ces ans bénis du théâtre 1926-1927 s'attache encore à ces pourritures branlantes, à ces fantômes anti-représentatifs qui sont Jouvet, Pitoëff, Dullin, voire Gémier, etc. Quand aura-t-on fini de remuer de l'ordure.

Soyez tranquille. Je ne cherche pas à insinuer qu'à l'heure actuelle il n'y ait plus que le Théâtre Jarry. Le Théâtre Jarry lui-même est bien malade, faute de fonds, et nous ne savons pas du tout si nous pourrons le continuer. Je suis le premier à me rendre compte des lacunes de notre première tentative. Nous avons certes des excuses : le temps, l'argent, mais il reste les Mystères de l'amour qui, quoi qu'en pense M. Benjamin Crémieux, est une pièce faite pour le théâtre [4].

Est-ce que la représentation d'une pièce comme celle-là n'apporte pas au théâtre actuel quelque chose qui lui manquait? Tout dans les Mystères de l'amour est objectivation pure. Les répliques prennent sur la scène un poids et un son qu'elles n'ont pas sur le papier. D'ailleurs on ne confond pas la mise en scène avec cette partie purement accessoire qui réside dans les décors et les éclairages utilisés [5]. La mise en scène c'est le mouvement scénique, la trépidation des répliques, le rythme du jeu. Les renversements cérébraux d'une pièce comme les Mystères de l'amour n'ont de valeur qu'une fois incarnés dans la chair des personnages. Un certain acharnement spirituel, voilà ce qui compte et qui ne peut vivre qu'une fois agi. Matérialiser les mouvements les plus secrets de l'âme avec les moyens les plus simples, les plus nus, voilà quel a été notre but. Donner un aspect

imprévu aux situations les plus usées, les plus banales.

Bref il y a dans cette pièce et dans sa conception scénique une certaine résistance, une densité données à des choses d'ordre moral qui valaient d'être signalées.

Vous recevrez lundi « A la Grande Nuit [6] ».

Je suis amicalement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

A GERMAINE DULAC

[*Paris, le*] *13 juillet 1927* [1].

Chère Madame,

Je dois m'accuser d'une négligence extrêmement coupable à mes yeux. Au sortir de notre conversation de cette après-midi je me suis rendu compte de tout ce à quoi je n'avais pas pensé en écrivant mon scénario. Une infinité de choses sont demeurées pour moi dans le vague qui avaient besoin d'une concrétisation absolue. J'aime beaucoup par exemple le rythme dont vous m'avez parlé. J'aime l'extrême simplicité des décors. Mais il m'est venu depuis une pensée. Que peut-être ces décors seraient encore beaucoup plus simples, beaucoup moins remarquables s'ils n'étaient pas stylisés du tout, mais à aucun degré. En tout cas je me suis SÉVÈREMENT interrogé et je me suis rendu compte que

dans la mesure (et cette mesure est très faible, je l'avoue) où j'avais pensé aux décors des chambres où je plaçais mon action, ces décors étaient absolument normaux et semblables à la réalité. Que par exemple une partie au moins des murailles de la chambre basse étaient lépreuses, usées, avec des lézardes, des excavations (très petites), que le sol était par endroits dallé, cimenté.

Pour la salle de bal je suis très empoigné par l'idée que vous m'avez communiquée de ne prendre que le dallage. Je la voyais en effet sans murs du tout. Et peut-être ces murailles en zig, zag [2] me gênent-elles un peu. Dans la mesure où un mur est nécessaire je le préférerai sur un ou deux plans au plus avec peut-être des moulures ou l'amorce d'une colonne.

Enfin sur l'estrade deux trônes classiques sans aucune déformation surmontés d'un baldaquin, et l'estrade toute droite absolument normale [3]. Aussi profond que je cherche en moi il me semble que c'est bien l'image qui a explosé en moi à ce moment-là. Les portes aussi *sans aucun dessein* [4]. Rien qui soit décoratif à quelque degré que ce soit.

aussi simples que celles-ci
mais d'une simplicité
vulgaire [5]

Enfin il me paraissait que le décor aurait été d'autant plus invisible qu'il aurait été comme dans la vie. Il me semble qu'en ce qui me concerne je préférerai de beaucoup ce principe de décoration à un autre. En somme c'est tout ce que nous avons dit cette après-midi sauf le mur de la salle de bal, l'estrade et les portes. Je m'excuse et j'espère que vous me pardonnerez de vous communiquer ces

réflexions qui viennent d'un excès de scrupule sans doute. Mais j'ai voulu vous montrer autant que j'ai pu tous les dessous de ma pensée que j'ai omis d'indiquer dans le scénario. Quand j'aurai le plaisir de vous voir peut-être voudrez-vous que nous parlions encore un peu de tout cela.

Avec mes remerciements recevez l'expression de mes sentiments très profondément dévoués.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

[*Paris, le*] *29 août 1927* [1].

Cher ami,

Merci de la preuve d'amitié que vous venez de me donner. Je vous assure qu'elle m'a touché. Mais si vous ne pouvez publier l'article en entier puis-je vous demander de me le renvoyer [2]. Et oserai-je encore vous demander autre chose. Ne vous serait-il pas possible de le donner à l'imprimeur comme si c'était une épreuve et de me le rendre sous cette forme. Si cela ne doit vous occasionner aucune difficulté voudriez-vous me rendre le service de me le faire faire ainsi. Merci encore, très cher ami, et dans tous les cas.

Je suis fidèlement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Il y a aussi l'article sur Dullin dont vous devez avoir des épreuves et que je vous demanderai de me rendre [3].

Maintenant autre chose.

Je voudrais faire un article assez court sur le cinéma, où je citerai accessoirement la Coquille et le Clergyman. Pourriez-vous l'accepter pour le numéro d'octobre. Il serait d'un très *grand intérêt* pour moi qu'un article semblable puisse paraître, et surtout à cette date. Car après ce serait trop tard, même pour novembre. J'ai quelque chose à défendre, et un article peut m'aider à défendre mon film sans attaquer personne, mais pour bien déterminer ma position par rapport à ce film. Car j'ai à son sujet quelques ennuis. Et un article de moi éclaircirait la situation. Puis-je l'écrire et consentirez-vous à le prendre, et à le faire paraître pour la date que je vous demande [4]?

De toute façon merci.

On m'a donné à entendre que le Scénario de la Coquille paraîtrait en novembre. Et c'est à ce sujet que je voudrais donner quelques explications!!! Il y a longtemps que je voulais vous demander s'il ne vous serait pas possible de me confier dans la N.R.F. une rubrique sur le Cinéma. Il n'y a personne à l'heure qu'il est qui puisse défendre le point de vue du cinéma intégral et André Beucler n'est pas du métier [5].

Pardon, cher Jean Paulhan, et merci du fond du cœur.

Votre

ARTAUD.

Bien entendu vous publiez ce résumé qui est VRAIMENT parfait [6]!!!

A GERMAINE DULAC

Paris, le 25 septembre 1927 [1].

Chère Madame,

J'aimerais bien avoir quelques nouvelles de la Coquille. Le film doit être maintenant absolument terminé et j'attendais que vous me fassiez signe afin de me permettre de le voir. Voudriez-vous me dire où cela en est et si la présentation en est toujours fixée au 25 octobre.

On m'a parlé d'un texte explicatif à projeter en tête du film. Mais en ce qui me concerne je ne suis pas très partisan d'un préambule écrit. Je pense que le film se suffit à lui-même et qu'il n'y a pas d'erreur possible. Je n'ai jamais considéré ce film comme la démonstration d'une théorie quelle qu'elle soit. C'est un film d'images pures. Et le sens doit se dégager du rayonnement même de ces images. Il n'y a pas de sous-entendu ni psychanalytique, ni métaphysique, ni même humain. Ce film décrit des états vrais de l'esprit sans aucune tentative d'élucider ou de démontrer quoi que ce soit. On me demande de divers côtés où ce film en est et je ne puis que manifester mon ignorance. Cependant je crois qu'il est temps maintenant de le lancer. Toutes les recherches qu'il contient sont

dans l'air et nous n'aurions plus le bénéfice de la nouveauté.

Pour prendre date je crois que quelques articles seraient nécessaires qui démontreraient ce que vous avez voulu faire. Qu'en pensez-vous?

Je vous prie de me croire fidèlement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

58, rue Labruyère.

A ABEL GANCE

Paris, le 27 novembre 1927 [1].

Cher Monsieur Abel Gance,

Vous recevrez sous peu un exemplaire de ma correspondance avec Rivière par laquelle vous verrez que les plus hautes questions de l'esprit m'intéressent. Les plus hautes et les plus reculées. Je sais que sous votre direction Jean Epstein va mettre en scène la « Chute de la Maison Usher » d'Edgar Poe [2]. Je n'ai pas beaucoup de prétentions au monde mais j'ai celle de comprendre Edgar Poe et d'être moi-même un type dans le genre de Maître Usher. Si je n'ai pas ce personnage dans la peau *personne au monde ne l'a.* Je le réalise physiquement et psychiquement. Je ne vous dirai pas que je me propose pour jouer ce

rôle, je dirai que je le revendique. J. Barrymore qui seul serait capable de l'incarner l'incarnerait magiquement, je le veux bien, mais il l'incarnerait du dehors tandis que je l'incarnerai du dedans. Ma vie est celle d'Usher et de sa sinistre masure. J'ai la pestilence dans l'âme de mes nerfs et j'en souffre. Il y a une *qualité* de la souffrance nerveuse que le plus grand acteur du monde ne peut *vivre au cinéma* s'il ne l'a un jour réalisée. Et je l'ai réalisée. Je pense comme Usher. Tous mes écrits le prouvent — et je ne vous parlerai pas, n'est-ce pas, de mon métier. Si je n'ai pas partie gagnée c'est que la partie vraiment est perdue mais perdue pour tout le monde cette fois.

Je suis votre infiniment dévoué

ANTONIN ARTAUD.

58, rue Labruyère (9e).

A JEAN PAULHAN

[*Février 1928* [1].]

Je vous demande simplement de vouloir bien faire paraître ma réponse au sujet du Théâtre Jarry dès le prochain nº de la N.R.F. Ne cherchez pas les raisons de notre rupture autre part que dans les deux abominables lettres que vous venez de m'écrire, ainsi sans raison, gratuitement, me

couvrant d'imputations injurieuses et non motivées.

Je m'explique longuement sur tout cela dans la Révolution Surréaliste [2].

ANTONIN ARTAUD.

CORRESPONDANCE [1]

nrf
Samedi.

Mon cher ami,

Voici votre lettre. Rendez-la-moi le plus tôt possible, je vous prie.

Ainsi, ce qui est trahir pour vous, c'est servir la France comme ambassadeur, c'est se convertir. Artaud, est-ce vous qui tout d'un coup abandonnez votre pensée à ces facilités, à ces absences d'âme, à ces trucs : l'anticléricalisme, la révolution politique? Je ne puis vous dire combien j'en suis navré.
Votre

JEAN PAULHAN.

Paris, 3 rue de Grenelle (VIe).

Jean Paulhan,

Après les explications auxquelles je me livrai en votre présence sur cet obscène Claudel, en considération des services rendus et d'une amitié infiniment tiraillée et trouble, mais enfin parfois opérante, ramener mon réquisitoire à la simplicité des deux points dont témoigne votre lettre, est une canaillerie pure et simple mais qui ne vous défigure pas, au contraire.

Cette canaillerie m'éloigne de vous, et en plus elle vous juge et souligne votre facilité.

Car l'homme que j'ai vu rouler la tête sur sa poitrine dans l'incapacité absolue de répondre à une question précise, tel l'enfant qui se dérobe (alors Jean Paulhan, c'est vous l'enfant, si c'est vous l'enfant il faut le dire afin qu'on le sache), cet homme obligé de reprendre prise sans cesse sur son propre néant ne peut me reprocher aucune facilité, aucune absence d'âme.

Je n'ajouterai aucune injure à la qualification de votre attitude. Il en faut beaucoup plus, croyez-le bien, pour me faire douter de moi. Je sais où j'ai mal mais ce n'est pas à cette petite partie de mon esprit qu'un Jean Paulhan peut atteindre.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — En ce qui concerne la manifestation Jarry, c'est le principe même du théâtre que votre collaborateur met en cause dans le numéro de février de la *N.R.F.* Mais le théâtre Jarry n'a rien à faire avec le théâtre. Tout ceci, par conséquent, ne nous intéresse pas. Je ne répondrai donc pas à votre imbécile de collaborateur. Quant au sens et au principe d'une manifestation comme celle-là, voici ce que je consentirai à en dire :

Je fais d'un texte exactement ce qu'il me plaît. Mais un texte sur une scène est toujours une pauvre chose. Je l'agrémente donc de cris et de contorsions qui ont un sens naturellement, mais qui n'est pas pour les porcs. Je ne m'étonne donc pas que le nain qui signe ces critiques ait vu dans une représentation semblable une pièce de comédie moderne [2].

Une autre raison pour laquelle j'appréhende de vous confier ma réponse est que je devrais m'exposer à l'un de ces châtrages en long et en large de textes, semés de membres de phrases coupées et de mots réduits à l'expression d'un cheveu, auxquels vous nous avez habitués.

A VALENTINE HUGO

Dimanche soir
3 juin [1].

Madame,

Il m'est revenu de différents côtés que vous trouvant hier à la représentation du « Songe » vous vous seriez livrée à toutes sortes de critiques et sur le sens de ce spectacle et sur sa valeur, et sur le choix de la pièce, etc.

En ce qui concerne le choix du « Songe » je tiens à vous dire que s'il se trouvait parmi les riches cochons qui me critiquent assez de gens pour PAYER un spectacle Jarry, — Lautréamont, ou quelque simple révolutionnaire que ce soit, évidemment j'abandonnerais le Songe.

2° La mise en scène que vous avez vue était exactement celle qui convenait à ce genre de pièce. Je me fous des questions de tendance, vous le savez. Je n'ai pas cherché à faire moderne, pas plus que vous ou Jean Hugo n'avez cherché à faire Vieux-Colombier ou joujou de Nuremberg en réalisant les costumes et décors de Jeanne d'Arc [2]. Et pourtant c'est bien l'impression qui ressort de ces costumes et décors. Si vous aviez cru Breton favorable à ce spectacle vous l'auriez applaudi mais vous avez cherché à modeler votre opinion

sur la sienne. Or vous vous êtes méprise comme le reste du public et sur les réactions de Breton et sur les miennes.

J'ai travaillé avec ce que j'avais et moi qui ai vu ce spectacle de la salle il me donne satisfaction *et cela me suffit.*

Recevez mes salutations.

ANTONIN ARTAUD.

58, rue Labruyère.

A PAUL ACHARD

[*Paris, le 6 juin 1928* [1].]

Monsieur,

Les déclarations auxquelles je me suis livré, samedi dernier, au cours de la représentation du *Songe*, de Strindberg, demandent des éclaircissements.

Les voici :

Je ne pardonnerai jamais aux surréalistes de m'avoir pour ainsi dire mis en demeure, dans des circonstances où il s'agissait de théâtre et non de révolution sociale, d'affirmer une attitude antisociale qu'ils ne pouvaient mettre en doute et sur le sens de laquelle ils auraient dû s'interdire de jeter l'équivoque.

J'ai prononcé des paroles violentes qui avaient pour but de dissiper cette équivoque et que les Suédois présents dans la salle ont prises pour une malveillance particulière à l'égard de leur pays. J'affirme n'avoir jamais eu l'intention d'insulter la Suède en tant que nation particulière, mais bien d'exprimer une pensée de révolte contre toute société organisée. C'est une conviction qui n'intéresse que moi et que je n'aurais jamais songé à manifester sans la perfidie des provocations surréalistes.

Croyez, Monsieur, en mes remerciements distingués.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — En ce qui concerne les dons faits par des Suédois, il est bien entendu que le Théâtre Jarry les restituera entièrement.

A. A.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Paris, le 7 juin 1928* [1].]

Chère Madame,

Je ne *comprends rien* à l'interprétation que vous me donnez de mon attitude à l'égard de Breton.

Je ne me suis pas fâché immédiatement avec lui parce que cela me coûtait tout de même, que j'espérais qu'il reviendrait sur sa décision, que je n'estimais pas, moi, que les questions affectives dussent entrer en ligne de compte, mais quant à mon attitude en ce qui concerne le spectacle et *l'avenir de mon activité*, vous pouvez être certaine, et vous me faites injure en en doutant (c'est de quoi j'étais tellement irrité au téléphone) que ma décision est prise, je ne reviendrai jamais sur cette décision, je romprai avec Breton à *partir du moment où il viendra saboter le spectacle* [2]. Il n'y a aucun doute à ce sujet. Le spectacle aura lieu malgré lui, et naturellement contre lui puisque c'est le sens qu'il veut donner à cette représentation.

Quant à l'inviter, non. Je n'avais pas réfléchi en effet à quoi je m'engageais en l'invitant et que dans ce cas je m'ôtais le droit de l'expulser. Non seulement il ne sera pas invité, mais s'il vient il ne sera pas placé. Quant à la question de savoir si l'on peut lui *interdire* l'entrée de la salle, Aron s'entendra, si vous voulez bien, avec vous. Puisqu'il paraît qu'on n'a pas le droit légalement d'empêcher quelqu'un d'entrer dans une salle de spectacle, je ne vois pas quelles autres mesures peuvent être prises que de le forcer à payer sa place. Et ensuite par quel moyen l'empêcher d'entrer à moins de s'adresser à la police, ce qui en effet est ignoble [3].

Je vous prie d'excuser mon irritation de tout à l'heure mais vous comprenez que je puisse être énervé après la série de coups qui m'arrivent. Il m'est arrivé en vous quittant l'autre soir une histoire épouvantable. Je vous la raconterai, mais

vous verrez que vous devez m'excuser et que vous ne pouvez pas m'en vouloir.

Je suis votre ami. Mais je vous en supplie, ne dites plus, ne pensez plus que mon attitude n'est pas nette. Je défendrai mon spectacle par tous les moyens, je vous prie de le croire. De votre côté dire à vos amis de ne pas venir serait une chose épouvantable et qui pourrait gravement nous nuire. Il est bien entendu que je ferai ce qu'il faudra pour que vous n'en veniez pas à cette extrémité.

ANTONIN ARTAUD.

A VALENTINE HUGO

[*Paris, le 17 juin 1928* [1].]
Ce dimanche.

Madame,

Vous aurez certainement mis sur le compte d'une impulsion violente et irraisonnée, le geste absurde que j'ai eu de vous écrire comme je l'ai fait.

J'ai été tellement débordé d'ennuis et de dégoûts de toutes sortes à la suite de cette représentation du Songe, ennuis et dégoûts que rien ne motivait d'ailleurs, que je me suis senti prêt à accuser n'importe qui.

Vous me tiendrez probablement rigueur de mon geste, je le reconnais malgré tout inopportun et

déplacé. Mais vous comprendrez que les attaques exagérées auxquelles j'ai été en butte aient pu tout de même me faire perdre la mesure. Et je vous prie de croire en mes sentiments les plus sincères.

ANTONIN ARTAUD.

A ROGER VITRAC

[Paris, le 20 octobre 1928 [1].]
Ce samedi soir.

Mon cher Vitrac,

Impossible de venir te rejoindre ce soir aux Deux Magots.

Mais je peux te voir demain dimanche et dîner avec toi par exemple. En tout cas il faut que lundi tout soit décidé. Nous avons maintenant juste le temps qu'il faut [2].

Je pense comme toi que nous devons prendre le plus d'acteurs possible de l'Atelier afin de nous réserver ainsi la possibilité de jouer en soirée avec une distribution toute faite, mais en ce qui concerne le rôle d'Esther, depuis que tu m'as remis ta pièce je me suis pour ainsi dire engagé envers Delby. J'ai déjà assez d'ennemis comme cela et je ne veux pas me mettre cette personne en plus à dos. Ensuite tu diras ce que tu voudras, Hopstein n'est pas le personnage. Elle en donnerait une idée pas-

sable, mais Delby en donnerait une idée parfaite [3]. J'ajoute que cette personne n'est pas ma maîtresse, que je ne la désire pas, et que je n'ai en vue que l'intérêt de la réalisation.

Dans la distribution que j'avais composée j'étais SÛR de tout le monde. Dans celle que l'Atelier nous fournira je ne suis sûr de personne. Néanmoins si Dullin marche, bien entendu à part les rôles des Enfants nous prendrons ce que tu voudras.

Je serai demain dimanche aux Deux Magots à 7 h ½.

A toi.

A. ARTAUD.

A L'AMI DU PEUPLE DU SOIR

[*Paris, le 28 décembre 1928* [1].]

Monsieur,

Vous êtes le troisième journal à lancer cette stupide insinuation des boules puantes au sujet de la répétition générale de « Victor ou les Enfants au pouvoir ». Comme si je pouvais m'amuser à employer tous les moyens capables de chasser un public! Vous vous êtes fait délibérément l'écho d'une nouvelle mensongère. Vous voudrez bien publier mon démenti et vous résigner par la même occasion à croire que j'ai été la victime d'une bande

de mauvais plaisants. J'ajouterai que si la force publique était présente au spectacle, le Théâtre Jarry, pour cette fois, en refuse la responsabilité. Pour le reste toutes les opinions sont recevables et le Théâtre Jarry ne mendie et n'espère aucune espèce d'approbation.

Croyez, Monsieur à toute ma considération.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Je veux croire que vous tiendrez à donner à cette rectification toute la place qu'elle mérite et que vous ne m'obligerez pas à employer les moyens légaux.

A MADAME YVONNE ALLENDY

Nice, 12 février 1929 [1].

Un metteur en scène tourne actuellement aux Studios de la Franco-Film un film de publicité pour le compte de la maison Peugeot [2].

C'est M. Donatien que vous connaissez certainement!!!

Meilleures amitiés.

ANTONIN ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Nice, le 16 février 1929* [1].]

Les journaux annoncent un raid de Coste
Paris-Hanoï.

Qu'est-ce que cela veut dire ou quelle étrange coïncidence [2].

Vous pourrez m'écrire à Nice
à l'*Hôtel Masséna*
rue *Gioffredo*.

Je serais assez heureux sans un bizarre état nerveux toujours le même mais bien gênant et qui m'empêche essentiellement de profiter de tout ce qui pourrait m'arriver de bien.

N'oubliez pas qu'en ce qui concerne la Franco, au cas où l'affaire du Scénario marcherait, *je choisirai mon metteur en scène*. Ce sera la condition sine qua non, mais bien entendu je compte surtout sur l'Amérique et j'ai peur que cette tentative n'ait abîmé quelque chose là-bas [3]. N'avez-vous pas cette impression?

J'espère que vos ennuis sont définitivement terminés en ce qui touche l'affaire Jarry, en tout cas si je puis vous être utile en quelque chose et ce d'une manière efficace, dites-le-moi.

Recevez mon meilleur souvenir et présentez toutes mes amitiés au Docteur pour qui je prépare un long mémoire. Je réclamerai toute sa patience et qu'il m'excuse [4].

ANTONIN ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

Nice, 19 février 1929 [1].

Tous les journaux annoncent depuis quelques jours la liaison aérienne Paris-Hanoï et même *Paris-Saïgon*. Une information entre autres s'étend assez longuement sur le courrier postal que Le Brix emporte à Hanoï et sur une lettre envoyée par la Chambre de Commerce de Marseille à la Chambre de Commerce de SAÏGON!!! Évidemment c'était la première chose à faire et l'on pouvait y penser. Mais tout de même. En tout cas je demande des explications [2].

Évidemment c'était pour moi *uniquement* une question d'argent. Mais J'ESPÈRE!!! que l'on ne se moquerait pas de nous à ce point.

Vous devez en tout cas savoir quelque chose. Dites-moi donc ce qu'il en est afin que je ne compte plus là-dessus et que j'entreprenne d'autres affaires.

Vous pouvez m'écrire ici Hôtel Napoléon. J'ai changé d'adresse.

Meilleures pensées et bonnes amitiés.

ANTONIN ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Nice, le*] *10 mars 1929* [1].

Si les Américains se sont intéressés aux 32 suffisamment pour retenir mon nom, ils n'ont qu'une chose à faire c'est de me *commander* sans plus attendre un nouveau scénario moins *démoralisant* que l'ancien mais de la même veine. Rien à tirer en tout cas du Roman de la Mer [2]. Les maisons de production (comme le public) sont lasses de ces machines à grand spectacle qui coûtent de l'argent et ne couvrent pas leurs frais. Et la lutte magique entre Moïse et les Grands Prêtres demanderait des truquages trop compliqués et trop longs à faire.

Mais comme je crois avoir trouvé ici un débouché sérieux voici ce que je vais faire :

Je m'en vais bâcler un scénario que je remettrai ici à quelqu'un et dont je vous enverrai une copie. Vous ferez de cette copie ce que vous voudrez.

J'ai pour cela trois idées :

1° un scénario psychologique mais saisissant un des côtés les plus mystérieux de la vie, et révélant d'étranges ténèbres dans une lumière de pureté glacée.

Pour cela il me faut

les *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly à cause du *Rideau cramoisi*. (Chez Lemerre, édition blanche [3].)

Il est étonnant que personne n'y ait songé. Il faudrait faire annoncer dans les journaux que je tirerai une adaptation de ce conte et des autres, pour prendre date.

2° à côté de la pureté, l'honnêteté.

Le parallélisme des puissances de crimes et de bien chez un homme envoûté par un passé ancestral. Donc autre point de vue moral : friabilité des idées de mal et de bien, tout cela recouvert par des événements, et des signes dont le public tirera la signification qu'il voudra.

Pour cela il me faut le *Maître de Ballantrae* de Stevenson (à la Sirène ou ailleurs).

3° un scénario politique où les aspirations et les craintes d'une ou plusieurs nations puissent se reconnaître. Les assises sociales et nationales d'un monde. Le petit grain de sable qui dérange les événements. Les grands motifs d'exaltation populaire. Les courants souterrains qui mènent l'Histoire.

Pour cela il me faudrait

1° *Le Bâtard de Mauléon* de Dumas,

Joseph Balsamo du même (Calmann-Lévy et Nelson [4])

ou quelque autre livre agitant le grand côté des choses s'il vous en vient un à la mémoire.

Je me déciderai après lecture et ferai au moins deux scénarios. Celui tiré du *Rideau cramoisi* fera un film très court.

Pourriez-vous me faire envoyer *d'urgence* et CONTRE REMBOURSEMENT par un libraire quelconque tous ces livres. Ici on ne trouve rien. Je les attends pour me mettre au travail.

Avec mon meilleur souvenir, toutes mes amitiés au docteur.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Rien de métaphysique dans mon cas. Ce serait trop beau et je ne serais pas *arrêté* sans cesse comme je le suis. Tout est physique. Presque extérieur. Songez que je vous ai parlé d'une durée nerveuse, d'un obstacle en coup de foudre qui arrête *ce qui naissait*. La preuve en est que j'en suis parfois libéré suivant que je me sens *bien* ou *mal*. Les douleurs en sont une autre preuve. Les pauvres crétins métaphysiques qui m'entourent ne souffrent pas.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Nice, le 21 mars 1929* [1].]

Chère amie,

En ce qui concerne le devis du film Peugeot je ne sais pas du tout ce que l'on a pu compter. Je m'étonne qu'il puisse paraître aussi élevé. C'est surtout le film postal qui me paraissait cher à cause du voyage et des foules qu'on peut toujours réduire [2]. Mais pour le reste je m'en remets à vous pour faire comprendre à ce directeur que les rêves font appel à une série d'images évoquant des sen-

sations, des impressions, des idées que nous portons tous en nous et qui doivent être sensibles à tous les publics pourvu *que le metteur en scène en trouve la traduction adéquate* à un film de publicité [3]. Il ne faudrait pas recommencer les sottises de *la Coquille*. Et il faudrait qu'au moins pour la partie des rêves, j'entre moi-même en jeu. J'ai fait lire ici le scénario de la Coquille à *Kruger*, l'opérateur qui m'a proposé de tourner un film ensemble et qui par hasard tourne encore Tarakanova. Il m'a dit : Mais c'est tout autre chose que le film. Je lui ai montré aussi les 32, et il trouve la Coquille bien supérieure, preuve qu'il comprend le cinéma. C'est par lui que je puis avoir un débouché, j'en ai un autre directement auprès de la *Franco-Film* [4]. Mais ils ont un très mauvais esprit. Tous les gens de Cinéma sont des commerçants. Un artiste, un metteur en scène, un scénario sont *des denrées*, AU PROPRE SENS DU MOT. Et on se heurte à cet esprit tout le temps. Vous n'imaginez pas les humiliations que je puis subir *même comme artiste*, même auprès de gens qui peuvent s'incliner devant la qualité de ce que je fais, simplement parce que je ne suis pas une vedette et que commercialement on ne peut pas compter sur mon nom pour VENDRE un film.

Voilà.

Meilleures amitiés.

A. ARTAUD.

P.-S. — En disant tout à l'heure que je pourrai rentrer en jeu je voulais dire que seul je puis rendre

clair et lisible par tout le monde, c'est-à-dire *réaliser* ce qui à certains peut apparaître à l'origine comme trop subtil.

A MADAME YVONNE ALLENDY

Nice, 26 mars 1929.

Chère amie,

1º Faire un film parlant à l'heure qu'il est ou jamais me paraîtrait une mauvaise action. Les Américains qui ont misé là-dessus en grand se préparent de bien sinistres lendemains, de même que toutes les firmes qui produisent de mauvais films sous prétexte qu'ils sont plus vendables; le Cinéma parlant est une sottise, une absurdité. La négation même du Cinéma. Que l'on arrive à synchroniser *éventuellement* les rumeurs d'un paysage, le bruit d'une scène choisie pour sa pure qualité visuelle, je l'admets et je vois très bien ce que l'on pourrait faire dans ce sens. Mais aucune différence entre cela et les bruits imitatifs de l'orchestre. Le bruit est produit par un haut-parleur, un disque au lieu d'être produit par l'orchestre mais il n'est pas d'une *valeur* différente. Car si *synchronisé* soit-il, il ne vient pas de l'écran, de cet espace virtuel, absolu que l'écran étend devant nous. On pourra faire ce que l'on voudra, notre oreille l'entendra toujours *dans la salle*, au lieu que notre œil voit *ailleurs que dans la salle* ce qui se passe sur l'écran,

Il faudrait créer un écran tout entier parlant et qui arriverait à créer des perspectives de bruit sur les trois *dimensions*, de la même façon que l'écran visuel crée des perspectives pour l'œil. Mais c'est de la science et ça ne m'intéresse pas.

Si j'ai une idée de film contenant des possibilités sonores ou musicales, et je vais y penser, je vous la communiquerai. MAIS JE N'Y METTRAI PAS DE PAROLES.

2° Il n'y a pas de metteur en scène buvable à Nice, ni DANS LA FRANCO actuellement, à qui je voudrais confier un scénario. Donc tout ce que vous pouvez faire c'est de proposer à ce M. à Paris un des scénarios que je vous enverrai.

3° Ce sera la première chose à laquelle je penserai. Mais vous savez que faire un scénario commercial, ce serait me détruire. Pis que cela : ce serait faire mauvais. Ce qu'il y a de sinistre dans les concessions c'est qu'elles diminuent et dévalorisent un homme et cela, *essentiellement* parce que cet homme va contre sa nature, et par conséquent contre le fonctionnement de son esprit. De gros succès américains comme *Solitude, les Nuits de Chicago* [1] ne sont pas ce que l'on entend habituellement par film commercial.

ENFIN

je ne pourrai rien faire tant que je ne serai pas guéri.

J'avais cessé de me croire malade mais avec TOUTE MA LUCIDITÉ,

l'horrible compression de la tête et du haut de la colonne vertébrale, la poitrine étreinte, les idées de sang et de meurtre, les engourdissements, les

faiblesses sans nom, l'horreur générale dans laquelle je me trouve plongé avec un esprit dans son fond intact rendent inutilisable cet esprit.

Vous comprenez que depuis le temps je me serais fait une raison et j'aurais cessé d'emmerder le monde si tout cela n'avait pas été un obstacle ABSOLU dans sa RELATIVITÉ mesquine et dérisoire.

Meilleures pensées.

ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

Nice, 1er avril 1929 [1].

Pourriez-vous commencer tout de suite les démarches nécessaires pour me donner le droit d'adapter *le Maître de Ballantrae.* Je tiens avec ce film le sujet de film formidable, complet, dans lequel on peut tout mettre. Avec lequel on peut atteindre tout le monde, atteindre le cœur. La lecture que je viens d'en faire, et bien que l'ayant lu il y a cinq ou six ans, m'a définitivement décidé. Vous pourriez obtenir le droit en principe et prendre une option pour six mois ou un an en attendant que nous ayons pu bâtir une affaire. En attendant je vous enverrai d'ici huit à dix jours un résumé rapide de deux ou trois pages mais qui consti-

tuera une première présentation du sujet *en vue de l'écran*. Cette présentation constituera un premier travail et contiendra déjà l'ossature visuelle du film, dans ses grandes lignes, avec l'accent particulier que je compterai donner aux scènes et la psychologie des personnages. Elle sera suffisante pour que vous puissiez me dire si l'une des personnes dont vous m'avez parlé s'intéresse à l'affaire.

Sans trahir l'œuvre de Stevenson elle représentera mon apport personnel avec le relief spécial que j'aurai cru devoir donner à certaines parties, et à *l'esprit* de certaines scènes.

Meilleures amitiés.

ARTAUD.

P.-S. — Amélioration très sensible obtenue à la suite de quelques piqûres. Dans l'espace de 24 heures le gros de mes douleurs a cédé et la vie m'est devenue plus supportable. Il n'était que temps car j'étais décidé à en finir.

Je vous assure que c'était extrêmement grave.

Nous verrons.

TÉLÉGRAMME
envoyé de Nice, le 6 avril 1929,
AU DOCTEUR ALLENDY

Effectivement adressé lettre rédacteur *Pour vous* sur Feyder et film parlant [1]. Lettre énergique mais étonné le sachiez déjà. Amicalement. ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

Nice, 10 avril 1929.

Je pense que je pourrai tirer un scénario du *Dibbouk* [1] où l'on rendrait parlantes toutes les parties de possession et de conjuration des esprits avec les cris et la voix appropriés. Ce serait par la même occasion un film à la gloire des juifs.

Je ferai le scénario pour un film visuel *naturellement*. Le cinéma sera toujours visuel, mais de telle sorte qu'on puisse ajouter les paroles sans rien changer au *déroulement des images*.

Le projet préliminaire *Ballantrae*, projet non visualisé indiquant l'esprit dans lequel je traiterai le roman, *long et difficile à bien mettre* sur pied visuellement, vous sera envoyé dans 3 jours.

L'amélioration a repris et se poursuit dans des

proportions inouïes. Preuve que j'avais quelque chose de bien *physique*. Je reprends pied dans la vie et ne souffre presque plus.

Bien amicalement au docteur et à vous.

A. ARTAUD.

Pouvez-vous vous enquérir des droits d'*adaptation du Dibbouk?*

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Nice, le 15 avril 1929* [1].]

Chère amie,

Avez-vous eu connaissance de l'article sur Victor paru dans les *Cahiers de Belgique* et pourriez-vous me dire qui l'a fait [2]. Êtes-vous sûre que ma lettre sur Feyder envoyée à *Pour vous* et NON PUBLIÉE dans ce dernier journal, où l'âne dénommé Alexandre Arnoux qui le dirige n'avait pas lieu d'en être fier, n'a pas été publiée dans l'Intran [3]. Ne pourriez-vous *agir comme vous savez le faire dans certains cas* pour que cette lettre paraisse. Il faut bien que vous sachiez que cette lettre *n'avait rien de scandaleux*.

Elle était rédigée d'une manière fort correcte quoique nette et énergique. J'y disais simplement que *dans les circonstances actuelles* la publication

d'une lettre de Feyder en faveur du film parlant et étant donné le renom qui s'attache momentanément au nom de ce type-là me paraissait une mauvaise action. J'attaquais ensuite le renom à mon sens usurpé de Feyder qui n'avait pas su traduire l'effervescence empoisonnée de l'œuvre de Zola et avait fait un film correct et honorable là où Zola a créé le poème même de l'amour défendu [4]. Je donnais ensuite mon opinion sur le film parlant à peu près dans les termes dans lesquels je vous l'ai donnée à vous. Vous devez bien comprendre que l'expérience m'a appris à me méfier et que je n'allais pas gâcher vos efforts à la direction de l'Intran par une lettre violente. Ma lettre visait en somme l'influence grotesque de ce pauvre Arnoux, à la rédaction de Pour Vous. Mais il serait, je pense, important pour moi que cette lettre donnant une opinion si nette et, comme vous l'avez vu, dans des termes assez forts pour faire sensation, parût.

Voilà.

Le travail préparatoire à l'adaptation cinématographique de Ballantrae est terminé. Je le ferai taper demain et vous l'enverrai mardi. Ce n'est pas un scénario. C'est une étude indiquant *le sens* dans lequel je rédigerai mon scénario, l'accent que je donnerai aux scènes, la psychologie des personnages, le conflit moral et humain que je poserai [5]. Car le scénario définitif sera long et difficile et je ne l'entreprendrai que si je sais à l'avance qu'il sera bien accueilli et qu'il a des chances d'intéresser un commanditaire.

Ensuite je ne veux plus entreprendre d'affaire

si je n'ai à ma disposition les moyens d'un metteur en scène ordinaire. Je crois que les événements nous ont assez prouvé qu'il était *impossible de réussir* avec des moyens insuffisants. Voyez *Victor*. Cette tentative que je suis à distance très heureux d'avoir faite, il s'en est fallu de peu qu'elle ne soit une éclatante réussite.

Je pense être dans 3 semaines à Paris. Nous pourrons alors parler un peu mieux de tout cela, mais sans doute aurez-vous pu m'annoncer d'ici là quelque nouvelle intéressante.

Meilleur souvenir et toutes mes amitiés au docteur.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Il faudrait que cette lettre (Feyder) parût, ne serait-ce que pour faire cesser les faux bruits lancés sur son compte s'il en est.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Nice, le 19 avril 1929* [1].]

Chère amie,

Je vous ai envoyé mon travail préparatoire au scénario du *Maître de Ballantrae* [2]. Il est suffisant tel quel pour indiquer la ligne tant spirituelle qu'objective du scénario. Il est suffisant en consé-

quence pour permettre à un commanditaire de se décider. Que le commanditaire lise le roman. La comparaison du roman avec mon travail indiquera ce que j'en ai fait et le sens de mon coup de pouce personnel. Dans le travail que je vous ai envoyé manque la page 4 égarée et qu'il me faudra sans doute faire retaper, mais comme j'étais en retard je vous ai envoyé le tout pour vous empêcher de perdre patience. La page manquante partira, je pense, demain soir vendredi.

Et vous recevrez d'ici peu le scénario du Dibbouk complètement achevé dès maintenant et qu'il ne me reste plus qu'à faire taper [3]. Vous voyez que je ne perds pas mon temps et que dès que mon esprit se délivre un peu je m'empresse de lui faire donner tout ce qu'il peut. Ceci vous fera comprendre par preuve matérialisée le sens de mes plaintes quand je parlais de cet homme qui passe à côté de soi. C'est moi, aussi physiquement moi que possible. Car je sais que *non frappé* je serais objectivement un autre homme, l'homme auquel je pense n'est pas virtuel ou il ne l'est que par accident. Vous n'imaginez pas ce que je pourrais *réellement* faire si mon esprit perdait ses obstacles anormaux. Mais il ne les perdra jamais complètement. La destinée ne le voudra pas. Je pense qu'elle me craint trop pour cela. Ne croyez pas que ces obstacles soient la rançon de ma nature. Je pourrais être ce que je suis avec des éclipses en moins, avec des emplacements du cerveau ou plutôt de mon être psychique non paralysés en moins. Il ne sera jamais possible que mon activité me soit rendue en son entier. Je pense que ce serait trop beau.

Si rien de nouveau ne se produit je pense rentrer à Paris vers les premiers jours de mai. D'ici là vous aurez reçu le scénario du Dibbouk. Je me suis décidé à introduire dans tous mes scénarios des parties sonores et même parlantes, car il y a une telle poussée vers le cinéma *parlant* que pendant 1 an ou 2 *personne* ne voudra plus de films muets. C'est navrant mais c'est ainsi et il faut se réserver la possibilité de vivre et de n'être pas absorbé pendant ce temps. Mais il faut que des gens comme nous qui ont conservé le sens du cinéma pur et véritable démontrent justement par l'exemple l'absurdité et l'inutilité du cinéma muet non muet et que donnant aux bêtes leur pâture de paroles ils maintiennent *l'identité* de l'autre cinéma dont ils seront peut-être les seuls dépositaires. Ne perdant rien ils sauveront peut-être quelque chose!!! La situation pour l'instant est bien *compromise,* je vous prie de le croire. Moi qui vis dans ce milieu-là, j'y apprends tous les jours des nouvelles bien décourageantes. *Tout le monde* se met au cinéma parlant. Il faut suivre la foule pour la diriger. Lui tout céder pour tout lui reprendre.

Amitiés.

A. ARTAUD.

Vous voudrez bien conserver cette lettre. Je vous la redemanderai à Paris. Pardon et merci.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Nice, le 21 avril 1929* [1].]

Je viens de faire une estimation aussi sérieuse que possible avec les éléments dont je dispose, le scénario n'étant pas encore tout à fait découpé.

L'estimation a été faite avec l'aide de l'opérateur qui consent toujours à tourner avec moi, Kruger.

Le film demandera 3 mois de tournage et 1 mois de montage.

Il y a 5 décors	1 à 35 000 fr
	1 à 10 000
	1 à 5 000
	2 à 3 000
	53 000
donc	53 000 fr décor

25 jours de studio qui devront se compter de 3 à 5 000 fr par jour suivant le studio, l'époque, la chance,

en mettant les choses au pis cela ferait
125 000 fr

+ 1 000 fr électricité par jour
donc 150 000 fr de studio en tout
et 53 000 fr de décor

1 jour de location de navire avec transport artistes et tous frais soit

15 à 20 000 fr

+ 1 voyage environs Besançon pour forêt Amérique

15 jours dehors pour 3 artistes à 100 fr par jour soit 1 500 fr + chemin de fer encore 1 500 fr soit 3 000 fr

+ pour un film de 2 000 mètres environ 35 000 mètres de pellicule négative et 4 000 de positif

en tout 155 000 fr de pellicule

1 scène veut groupes électrogènes à 3 500 fr

ce qui fait	53 000	décor
	150 000	studio
	20 000	navire
	155 000	pellicule
	3 500	groupes électrogènes
	3 000	voyage
	484 500 [2]	

Il y a ensuite l'opérateur qui demande 20 000 fr par mois

et c'est *raisonnable* pour l'opérateur que c'est, soit 60 000

il faut compter ensuite le prix du scénario avec le découpage et tout pour lequel je pense que 25 000 est une somme très raisonnable

ensuite la mise en scène

je ne puis toucher moins que l'opérateur et il faut que je vive pendant le film.

Je ne fais pas de tout cela une affaire, mais je serai obligé pendant ce temps de refuser les affaires qui se présenteraient et où l'on m'offrirait de m'engager comme acteur. Ce qui représenterait au point où j'en suis au moins ce prix-là.

Il faut ajouter à tout cela 5 artistes, le film aurait 5 personnages, à payer pendant 3 mois.

Pour cela 2 solutions

ou la firme avec qui l'affaire se traitera imposera ses vedettes et en ce cas le film avec des artistes vedettes payés de 60 à 90 000 fr par mois (c'est le prix d'une vedette) dépasserait le million

ou on me laisserait choisir des gens dont je serai sûr et à qui je donnerai de 10 à 15 000 fr par mois, ce qui me ferait tout de même une moyenne de 60 000 fr par mois pour les artistes et de 180 000 fr pour le film.

Ce qui fait qu'en réduisant les frais au minimum le film demanderait au moins 700 000 fr.

Le chiffre vous paraîtra énorme mais songez au roman et dites-vous qu'à l'heure qu'il est un film d'un million est considéré comme un petit film et le Maître de Ballantrae est une œuvre importante.

Un metteur en scène ordinaire demanderait 2 millions pour une œuvre pareille.

Enfin j'ajouterai que *l'estimation*
— basée sur le nombre de décors
de scènes jouées
de jours d'extérieur
d'artistes
tous éléments donnés par moi —
cette estimation n'est pas de moi.
On ne peut faire cette œuvre à moins en principe.

C'est le maximum que cela pourrait demander et il *se peut* qu'on s'en tire à 500 000 fr car vous savez que je travaille vite et peut-être pourrai-je réduire les 25 jours de Studio à 15.

Maintenant on me déconseille la Franco-Film, les Ciné-Romans, etc., et on me conseille Albatros (soit Kamenka [3]) comme le seul n'ayant pas intérêt à torpiller le film avant son achèvement.

Il paraît que ça se pratique couramment ces torpillages un peu partout.

Beau métier.

Meilleures amitiés.

Ceci d'urgence.

ANTONIN ARTAUD.

TÉLÉGRAMME

envoyé de Nice, le 22 avril 1929 [1],

A MADAME YVONNE ALLENDY

Réalisation exige provision sept cent mille francs. Économie cent mille francs possible. Commanditaire aurait intérêt être son propre administrateur et renoncer collaboration firme. ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Nice, le 22 avril 1929* [1].]

Je vous ai envoyé hier une lettre exprès assez hâtive. Je n'ai pas pu vous y dire des choses très importantes mais voici :

Si vous avez comme commanditaire le fils d'un grand banquier anglais, ce banquier a d'autres relations parmi des brasseurs d'affaires et il a tout intérêt plutôt que de s'adresser à une firme établie de faire *l'affaire seul* en trouvant le reste des capitaux nécessaires car la firme qui ne donnerait pas d'argent mais fournirait les studios, la lumière, les décorateurs, les services, la pellicule, etc., par des moyens et trucs que ces gens-là ont et qui se *pratiquent, paraît-il, couramment* (le cinéma est la forêt de Bondy ET IL N'Y A PAS DE FIRME HONNÊTE MALGRÉ LES APPARENCES),

cette firme s'arrangerait pour absorber peu à peu l'argent liquide sans permettre au film de s'achever et s'il s'achève il coûterait 3 ou 4 fois le prix prévu surtout si la firme sait que le commanditaire a d'autres fonds derrière lui,

et enfin, moi, je n'aurai aucune liberté.

Mais que ce jeune homme donc crée une affaire à lui avec l'aide de son père, destinée à créer, lancer et *exploiter* le Maître de Ballantrae ou d'autres films, en tout cas à le réaliser,

je ne dépasserai pas la somme annoncée, vous pourrez le prouver et j'aurai pris mes renseignements et fait consciencieusement les choses.

D'ailleurs je serai dans 15 jours à Paris. Je ne puis tout vous écrire, ce serait trop long.

Meilleures amitiés.

ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Paris, le 10 juillet 1929* [1].]

Je ne comprends rien à votre irritation. Je ne m'attendais simplement pas à ce que vous me parliez ce soir au téléphone de cette commission dont il n'avait pas été question jusqu'ici. Mais je ne ferai aucune difficulté pour abandonner sur les 25 000 fr du scénario une somme de 5 000 fr par exemple. Puisqu'il était convenu que le scénario ne serait pas payé plus de 20 000. Vous m'avez fait ce soir toutes sortes de difficultés imprévues sur plusieurs sujets. Je ne les comprends pas. Aucun metteur en scène de valeur n'accepterait aujourd'hui 20 000 fr par mois ni même aucun artiste.

Par contre un régisseur, un assistant se paient les sommes que je vous ai indiquées. Je me suis contenté de vous communiquer pour eux comme pour le décorateur les *prix habituels*.

Quant à la durée des rôles, je ne puis les fixer à 8 jours près.

J'ai marqué 1 mois pour la jeune fille parce que c'est l'un des rôles qui joue en extérieur et en intérieur.

Et j'ai marqué des prix très bas pour les artistes car je pense que nous ne nous adresserons pas à des acteurs en renom, sinon il faudrait doubler le devis. Je ne suis pas responsable de la situation actuelle.

Recevez mon meilleur souvenir.

A. ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Vers le 12 juillet 1929* [1].]

J'ai donné rendez-vous à Vitrac mercredi prochain après le dîner. Pouvez-vous lui donner confirmation. Je pense qu'en ce qui vous concerne le jour vous conviendra.

Le Scénario est complètement écrit et terminé.

Meilleures amitiés.

ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

15 juillet 1929 [1].

N'oubliez pas demain soir que je suis censé n'être pas venu corriger le mot *auparavant*. Je ne l'ai pas averti [2] car ça aurait fait encore des complications. N'oubliez pas non plus l'horoscope qui me permettra des vérifications très importantes. Je veux voir si un fait récent et connu de tout le monde sera annoncé.

Recevez mon meilleur souvenir.

A. ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Fin juillet 1929* [1].]

Ce que je tiens à vous demander au sujet de l'entrevue de ce soir est de faire l'impossible pour ramener ces gens-là dans l'état d'esprit dans lequel ils étaient avant que la question de la mise en scène d'un scénario par moi ne se soit posée. C'est tout. Je ne crois pas que le risque d'un metteur en scène comme Epstein ou un autre, qui ramasserait tout, soit bien grand.

Car il était aussi grand au moment de l'envoi du scénario et si nous n'avions pas posé nous-mêmes la question de la mise en scène, elle ne se serait pas posée, et le scénario aurait été pris tout de même en tant que scénario. Je crois qu'il ne s'agit que de ramener les choses au point où elles étaient si vraiment ils tenaient à m'avoir comme metteur en scène. En ce qui me concerne, je continue à ne pas le croire. En tout cas le fait de leur donner un scénario complet (de 50 pages [2]) si ce scénario est commandé et pris, sans nous libérer des conséquences de son exécution, nous sauve au point de vue du scénario lui-même. Car n'oubliez pas que c'est surtout pour nous *une affaire* et que j'ai un AFFREUX besoin d'argent en ce moment.

C'est ce que je voulais dire et que je n'ai pas eu le temps de dire.

A. ARTAUD.

A GASTON BATY

Paris, le 6 septembre 1929 [1].

Monsieur,

J'apprends que vous devez donner prochainement un « Macbeth ». Je referai très volontiers du théâtre *comme acteur* pour jouer dans cette pièce. Il y a certainement là un, deux ou trois rôles qui pourraient m'être attribués.

Quand je fais du cinéma j'oublie ce que je peux penser du cinéma, pour réaliser *loyalement* le rôle qui m'est confié. Si parmi les rôles que je pourrais faire dans « Macbeth » vous en voyiez spécialement un qui paraisse me convenir je le jouerai sans arrière-pensée et sans déformation, dans l'esprit voulu. Je vous dis tout cela pour chasser de votre esprit toute méfiance et parce que je vous sais très prévenu, mais en ce qui me concerne je n'ai jamais pensé en vous écrivant, à me placer à un autre point de vue, qu'à celui purement professionnel.

Croyez, Monsieur, en mes sentiments sincèrement dévoués.

ANTONIN ARTAUD.

178, quai d'Auteuil,
*XVI*e.

A L'INTRANSIGEANT

[*Paris, vers le 8 septembre 1929* [1].]

Il y a dans le compte rendu du « Manifeste du Surréalisme » paru dans *l'Intran* du 24 août dernier, une phrase qui réveille trop de choses :

« M. Breton n'a pas cru devoir faire dans cette réédition de son livre des corrections — surtout de noms — et c'est tout à son honneur, mais les rectifications se font d'elles-mêmes. »

Que M. Breton fasse appel à l'honneur pour juger un certain nombre de personnes auxquelles s'appliquent les rectifications ci-dessus, c'est affaire à une morale de secte, dont seule une minorité littéraire était jusqu'ici infectée. Mais il faut laisser aux surréalistes ces jeux de petits papiers.

D'ailleurs, tout ce qui a trempé dans l'affaire du « Songe » il y a un an, est mal venu à parler d'honneur.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

9 novembre 1929.

Jean Paulhan,

Voilà bien longtemps que j'aurais voulu vous écrire. J'ai eu avec vous un geste plus que malheureux, bas, et qui à beaucoup apparaîtrait comme tout à fait irrémédiable [1]. Cependant ce geste, moi, je ne puis l'oublier et depuis deux ans tantôt il n'a jamais cessé de me peser. J'aurais pu, beaucoup plus tôt, vous en manifester mon regret. Mais il vous eût été suspect. Et seul le temps pouvait me donner le droit d'être sincère.

A ma sincérité présente, Jean Paulhan, il m'*importe beaucoup* que vous croyiez. Je sais ce que je vous dois et quel ami vous avez été pour moi. Et le

souvenir de votre amitié, humaine et sûre celle-là, parmi tant d'amitiés malpropres ne fait qu'augmenter et mes regrets et mon *remords*.

Je dis *remords*, et j'emploie ce mot dans son sens réel, son sens fort. Car, contrairement à un certain nombre de personnes, je crois encore au mal, à la malhonnêteté morale, et la facilité, et la presque inconscience avec laquelle on peut se laisser aller à être à un moment donné malhonnête, me fait peur.

Si toutefois une chose peut m'excuser, au moins partiellement, à vos yeux, c'est le trouble profond, fondamental dans lequel je n'ai jamais cessé d'être plongé, mais si de ce châtrage et de ces chutes d'âme, j'ai pu pendant un certain temps me faire gloire, si j'ai pu m'en servir comme d'un drapeau, il n'en est pas moins vrai qu'ils ne signifiaient au fond qu'une grande misère morale, et que de cette misère venait pour moi une certaine irresponsabilité.

Je connais quelques hommes sains qui auraient pu écrire une lettre comme la mienne, mais le dégoût puissant qu'ils m'inspirent aujourd'hui, vient de ce que je les crois entièrement et humainement responsables et conscients. Certes c'est une piètre échappatoire que celle qui me sert d'excuse, mais le malheur (qui, en ce qui concerne mon attitude à votre égard, est un bien) c'est qu'*elle est vraie*.

D'ailleurs cette malédiction, ce véritable envoûtement de désordre, d'impuissance, d'incohérence dont je n'ai jamais pu parvenir à me défaire, tout cela est bien dans la ligne de ma destinée.

Et si par exemple la sinistre affaire du « Songe », qui n'est pas de beaucoup postérieure à cette lettre,

n'en est pas une conséquence directe, elle est certainement en relation étroite avec l'état d'esprit qui me l'a dictée [2].

Je voudrais qu'il me soit donné un jour de parler avec vous un peu plus profondément de tout cela.

En tout cas sachez que je n'ai jamais été aussi atrocement déprimé et désemparé. On ne peut imaginer dans quels bas-fonds je me traîne et il serait temps, je pense, de sortir de ce romantisme de mauvais aloi.

ANTONIN ARTAUD.

A ROGER VITRAC

[*Vers novembre 1929* [1].]

Mon cher Vitrac,

Je t'envoie par le même courrier un projet de contrat à échanger entre toi et moi [2]. Je pense qu'il te donnera entière satisfaction, et te RASSURERA définitivement pour l'avenir dans *la mesure même où tu peux l'exiger.*

En outre Madame Allendy a dû te dire ou t'écrire qu'il serait bon de se mettre dès maintenant à la rédaction de la brochure dont tu as eu l'idée.

Je crois que nous pouvons compter *dès maintenant* comme fonds au moins sur le montant de cette brochure. C'est déjà ça! ——————

Je veux bien que cette brochure soit avant tout une chose attrayante, farcie d'anecdotes et de cancans

mais les programmes du Vieux-Colombier, de l'Atelier et de chez Baty sont déjà un peu comme cela,

ce qui serait intéressant serait

après avoir publié les opinions des mères des actrices ayant joué dans *Victor* [3]

de publier les opinions les plus contradictoires des uns et des autres sur le Théâtre Jarry et même les opinions haineuses si elles consentaient à se formuler (avec nos commentaires, bien entendu).

Nous pourrions l'un et l'autre transcrire sans y rien changer les échos qui nous sont parvenus sur toutes les représentations depuis les Mystères de l'A. [4],

par exemple

la parole de Chirico disant qu'il a assisté trois fois à la représentation de Victor parce que la pièce ne fut jouée que 3 fois mais qu'il serait venu aux autres représ(entations) [5] s'il y en avait eu plus. ———

Il y a aussi de très intéressantes opinions de Lipchitz,

Marcoussis,

André Lhote,

Kahnweiler,

Hébertot, etc.,

il faudrait demander aussi à Louis Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff.

Publier les noms d'hommes célèbres ayant assisté aux représentations, Paul Valéry, Abel Gance, Gide, etc., etc.

Pour Paul Valéry souligner le fait que n'allant jamais au théâtre il va au Théâtre Jarry.

Voici donc rapidement quelques idées, mais je m'en remets à toi pour la rédaction de cette brochure et en général dans ce théâtre j'aimerais que ce soit toi qui t'occupes de tout ce qui concerne les brochures, la propagande, les affiches, les programmes, etc., tu t'y entends mieux que moi et tu as des initiatives très heureuses dans cet ordre d'idées.

Amicalement à toi.

A. ARTAUD.

P.-S. — Il faudrait dans cette brochure se servir (avec l'habileté qui m'échappe et que tu as) de l'hostilité que rencontre ce théâtre chez certaines personnes pour l'opposer d'autre part aux admirations qu'il suscite [6] et en tirer une conclusion optimiste mais sans raisonner et en se servant uniquement de paroles rapportées.

P.-S. 2. — Même si ta pièce n'est pas finie [7] il faudrait que tu m'envoies d'urgence

1° le nombre des acteurs jouant dans chaque acte et celui de ceux n'apparaissant pas dans 2 actes consécutifs [8] et pouvant jouer 2 ou 3 rôles,

2° le nombre des décors et leur composition rapide afin que je puisse dès maintenant dresser un devis.

Mme Allendy m'a demandé de me hâter.

A ROGER VITRAC

[*Novembre 1929* [1].]

Mon cher Vitrac,

Je ne t'ai pas donné dans ma lettre toutes les précisions que j'ai pu rassembler sur le théâtre. Il y en aurait eu trop long. Mais j'apporterai tout cela demain. De même j'ai vu Mme Allendy à ce sujet et j'ai pensé qu'une chose excellente serait de publier une liste de *noms marquants* parmi les spectateurs présents à chaque spectacle, et comme elle a les plans [2] elle me recopiera une liste de noms pour demain. Elle a insisté, et d'autres personnes insistent pour que cette brochure soit faite *de toute urgence*.

Il faudrait que Roux se dépêche de faire une couverture en couleurs. Je téléphone à Denoël pour lui demander les photos qu'il peut avoir [3].

A toi amicalement.

ANTONIN ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Novembre 1929* [1].]

Chère amie,

Une personne très sûre s'occupe d'avoir les renseignements sur les théâtres de Montp. et Grenelle. Mais je crois que le théâtre M. est déjà pris. Dès que j'aurai ces renseignements je vous les communiquerai. Ce sera évidemment plus long que si je m'en étais occupé moi-même.

Maintenant autre chose : Pierre Batcheff est sur le point d'épouser une jeune femme qui est actuellement l'assistante d'Henri Chomette [2], lequel est secrétaire d'un bureau du cinéma quelconque dont Germaine Dulac est directrice. Puisque vous aimez les liaisons je crois qu'il y a là matière à en faire.

De plus, Henri Chomette a comme assistant masculin un des jeunes gens qui étaient venus chahuter ma conférence [3]. S'il n'y a pas là tentative de dissociation je veux bien qu'on me coupe la langue. Il se peut d'ailleurs qu'il n'y ait aucune intrigue là dedans du côté G. Dulac. En tout cas je crois pouvoir vous dire que P. Batcheff ne vient pas pour jouer mais soit pour caser un scénario de lui, soit de Bunuel ou réalisé par ce dernier. De plus, Vitrac QUI ME MÉNAGE (provisoirement sans doute) ne sort pas du milieu Prévert, Bunuel et

autres anciens surréalistes que vous ne connaissez pas. Tout ce monde, je le sens, s'agite fort et s'agite d'autant plus qu'ils *reconnaissent tous* (je l'ai su) la filiation *Coquille — Chien andalou* [4] et que cette filiation LEUR PÈSE.

Voilà. Vous me mettez au courant, je vous mets également au courant.

Meilleures amitiés.

A. ARTAUD.

P.-S. — Je vais un peu mieux.

A ROGER VITRAC

[*Novembre 1929* [1].]

Mon cher Vitrac,

Il y a en ce moment une chose qui presse. C'est de faire la brochure.

Pourquoi ne nous rencontrerions-nous pas pour cela chez Denoël.

A moi cela m'éviterait d'aller jusqu'à Saint-Germain [2] et si c'est lui qui se charge de l'impression nous pourrons lui remettre tout de suite nos documents. Veux-tu que l'on se voie pour cela non pas demain vendredi chez toi mais samedi vers 6 heures chez lui.

Si cela te va veux-tu lui téléphoner, je lui télé-

phonerai également pour savoir ce qui aura été entendu.

J'apporterai les coupures et autres documents dont je puis disposer.

Amicalement à toi.

A. ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Paris, le 23 novembre 1929* [1].]

Surtout quand vous verrez Vitrac ne *pensez* pas que vous puissiez vous tromper. S'il avait raison je ne vois pas pourquoi le Théâtre Jarry ne jouerait pas du Marcel Pagnol [2]; et le Mariage de Figaro aurait encore des parties de chef-d'œuvre. Mais tout cela est *trop mort* et ce qui fait le Théâtre et son théâtre (à lui Vitrac) c'est quelque chose qu'il ne lui reconnaît pas. J'admets sa rancœur, je n'admets pas son raisonnement. Il n'a pas le droit de nous en vouloir.

ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Paris, le 25 novembre 1929* [1].]

Il est plus que curieux, il est extraordinaire qu'on vous ait parlé du Théâtre de Belleville, car, pour motiver actuellement la représentation d'un mélodrame je m'étais dit : puisqu'on parle tellement de peuple et d'efficacité, ce qui agit sur le peuple ce sont les drames aux situations presque rituelles. Rien ne pourrait nous empêcher de donner *Trente ans ou la vie d'un joueur* [2] au théâtre de Belleville.

Voilà ce que j'ai pensé ces jours derniers. Et voici ce que je propose à Vitrac. On ne commencera pas par le Moine [3] que le peuple ne connaît pas, qu'il faudrait récrire d'un bout à l'autre et *faire*.

On commencera par un drame connu comme « Trente ans etc. », et on annoncera cela comme un spectacle populaire *hors série* présenté exceptionnellement par le Théâtre Jarry. Si les gens du monde veulent voir cela ils *iront à Belleville*. Cela pourrait créer un mouvement de snobisme inouï, et d'autre part, si nous avons une entente avec ce théâtre pour plusieurs spectacles, Vitrac aura cette sécurité d'un répertoire dans laquelle il sait bien que sa pièce viendra s'inscrire en premier, dès la générale du spectacle *hors série*.

Et dans la brochure nous annoncerons qu'un spectacle pareil n'est qu'une des faces de notre action et que nous voulons faire la preuve que le populaire et le non intellectuel est humain et que cela suffit.

Mes amitiés à Vitrac.

Meilleur souvenir.

ARTAUD.

P.-S. — Vous pourrez naturellement lui lire ce pneu.

A ROGER VITRAC

[*Vers le 25 novembre 1929* [1].]

Mon cher Vitrac,

J'ai toutes les photos des acteurs [2].
Dans la brochure n'oublie pas
à propos de ce *que nous avons déjà fait*
1° le ton théâtral retrouvé dans sa pureté et dans son humanité,
le sort fait à l'intonation,
monde concret,
2° les décors d'objets, la lumière inventée, et le ciel comme perpétuel témoin, apparu partout, dans les paysages, comme dans les maisons,
3° les mouvements accordés moins avec les

actes qu'avec l'envers des pensées[3], etc., etc.

A part cela j'ai les notes marginales dont je te parlais, à publier en gros caractères [4].

A toi.

A. ARTAUD.

Pour toutes sortes de raisons je ne tiens pas à m'occuper *actuellement* de la rédaction de la brochure. Mais j'aimerais que tu montres un peu moins qu'à l'occasion tu ne me ferais aucun crédit sur ce point. Je te parle en *ami*, et [5] en ami je te dis : si tu me prends maintenant pour un homme précocement crétinisé, tu te trompes. Sans doute n'ai-je pas ta grande sécurité nerveuse, et suis-je contraint par moments à subir une perte d'idées qui n'est capable d'impressionner que qui ne me connaît pas profondément; mais en ce qui concerne le théâtre, il y a maintenant un certain nombre de pièces que je tiens à réaliser, il y a un certain nombre de choses que je tiens à faire, et il faut absolument que nous nous mettions d'accord là-dessus.

Je suis ton ami.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Toute réflexion faite je préfère ne pas dessiner de maquettes [6]. Elles ne pourraient *même admirablement faites* que donner une impression fausse de ce qui fut tenté. Il vaut mieux s'en tenir aux photos. Donc ne dérange pas Roux pour cela.

A toi.

J'ai 1 photographie curieuse du « Songe » au milieu du chahut [7].

A ROGER VITRAC

[Paris, le] 23 janvier 1930 [1].

Mon cher Vitrac,

Ton travail à l'heure qu'il est devrait être prêt et la brochure faite. Il y a trop longtemps que tout cela traîne [2].

Je me suis renseigné pour les prix et ce qu'on demande partout *est énorme*. Il faut restreindre l'importance de cette brochure au maximum, au point de vue texte, nombre de pages, etc. D'ailleurs ce que nous pouvons avoir à dire sur nos tendances et nos projets doit tenir en quelques pages. Nous avons à formuler un certain nombre *de points précis* et n'en pas sortir. Plus ce sera bref, plus cela portera.

J'ai relu « le Cadavre » [3] et j'ai été effrayé de son vide, et du délayage de mots que cela représente. Je ne veux pas tomber dans ce travers pour la brochure.

Quand nous aurons dit [4] que nous voulons faire « *le théâtre de ce temps* », et que nous estimons déjà l'avoir fait pour [5] avoir été les seuls qui aient porté sur la scène *l'état d'esprit actuel*, dans sa forme tant intérieure, qu'extérieure,

qu'il est étrange et bête que ce faisant on nous ait combattu [6] avec cet acharnement,

quand nous aurons signalé la distance qui sépare tout ce qui se fait actuellement en matière de théâtre du vrai esprit moderne [7]

et que nous aurons dit que la France est le seul pays d'Europe à n'avoir pas un théâtre correspondant aux bouleversements actuels

nous aurons tout dit, et il ne nous restera plus qu'à donner notre programme et à dire un mot sur le ton théâtral, l'objectivité absolue du décor [8], etc., etc., et autres balivernes.

Finissons-en. J'en ai assez.

A toi ami.

ANTONIN ARTAUD.

A ROGER VITRAC

25 janvier 1930 [1].

Mon cher Vitrac,

Ton silence est un peu fort. Si tu penses qu'il vaut mieux ne pas attendre le Théâtre Jarry pour faire jouer tes pièces, et que Dullin ou Jouvet les recevraient, je ne vois aucun inconvénient à ce que tu le fasses. Aussi bien maintenant il est trop tard et nous avons trop attendu. De toute façon nous n'aurons plus le bénéfice de la nouveauté et nous serons suspects d'imiter certains derniers spectacles modernes *qui nous imitent*, mais avant

de renoncer à tout je pense qu'en dehors de la brochure il y aurait encore une tentative à faire. Il faudrait au moment de la parution de la brochure faire une manifestation théâtrale avec une sorte de conférence extrêmement violente sur le théâtre, conférence (je dis « conférence » ne trouvant pas pour l'instant d'autre mot) qui serait accompagnée de la lecture d'un acte de toi et d'un nº que nous pourrions combiner ensemble [2]. Qu'en dis-tu. On recommencerait dans cette conférence mais sous une forme encore plus directe le procès du théâtre contemporain, en racontant en plus quelques anecdotes à effets sur toutes les vacheries qu'on nous a faites.

Qu'en dis-tu?

On pourrait à cet effet louer la salle Pleyel, par exemple, mais il faudrait penser à quelque chose de vraiment saisissant. Je crois qu'en principe tu ne peux continuer à t'opposer à une idée semblable.

Sera-ce un moyen de te faire répondre un mot pour me dire où tu en es pour la brochure?

Amicalement à toi.

A. ARTAUD.

A ROGER VITRAC

[*Fin janvier 1930* [1].]

Mon cher Vitrac,

On a coupé tout à l'heure et impossible ensuite de te ravoir.

Nous avions pour monter « les Enfants au P. » 25 000 fr,

il reste actuellement sur les 20 000 que j'ai reçus,

en comptant ce que nous avons pris, l'argent de Lotar, celui de Roux [2] et quelques frais que je suis obligé de compter,

15 600 fr,

on m'a fait pour la brochure 4 500 fr pour 48 pages, les clichés et le reste, c'est pourquoi j'estimais qu'on pouvait en réduire les dimensions et que ce que nous pouvons avoir à dire tiendrait par exemple en 32 pages.

Resserrer nous évitera de délayer. C'est tout.

Quant à la manifestation dont je te parle, je ne veux plus de spectacle miteux comme ceux que nous avons faits. C'est bien FINI.

C'est pourquoi je te propose une tentative qui ne coûtera presque rien et qui, je pense, pourrait même rapporter de l'argent. Conférence, lecture et représentation soit d'un sketch, soit d'une scène d'une pièce de toi ou d'un autre.

Pour cette dernière partie du programme j'éviterai d'être trahi par des acteurs et je veux qu'on ait enfin l'image exacte de ce que j'entends par représentation.

Je te parlerai de tout cela.

A toi.

ARTAUD.

A ROGER VITRAC

[*22 février 1930* [1].]

Mon cher Vitrac,

Je viens d'apprendre que la photo emportée hier soir par Lotar figure à la Galerie d'Art Contemporain, sans aucune autre indication que la signature du photographe!

Il faudrait évidemment vérifier, mais si c'est vrai je pense que tu seras de mon avis pour trouver cela un peu fort et pour protester.

Je te propose, pour les adresses, le texte suivant qui, je pense, te donnera satisfaction.

Le Théâtre A. Jarry

est dirigé par MM. Ant. Artaud et Roger Vitrac.

Adresser la correspondance pour tout ce qui concerne la propagande, le service de la brochure, et l'administration

à M. Roger Vitrac, 35 rue de Seine,

et pour tout ce qui concerne les spectacles proprement dits, et les manuscrits

à M. Antonin Artaud, 178 quai d'Auteuil.

Le tout encadré [2].

Je passerai demain soir dimanche prendre ton manuscrit.

Toutes mes amitiés.

ANT. ARTAUD.

A ROGER VITRAC

[*Vers le 24 février 1930* [1].]

Mon cher Vitrac,

Je pense que la phrase de la déclaration initiale pourrait être modifiée comme suit :

à partir de

en entraînant dans cette destruction, etc.,

voici ce que cela donnerait [2]

« en entraînant dans cette destruction toutes les idées littéraires ou artistiques, toutes les conventions psychologiques et plastiques sur lesquelles ce théâtre est bâti, et en réconciliant en outre le théâtre avec toutes les parties brûlantes de l'actualité [3] ».

ou : en réconciliant le théâtre avec l'actualité la plus brûlante [4]

Je crois qu'avec une phrase pareille que tu *arrangeras d'ailleurs à ton gré* [5] on demeure dans le domaine essentiellement *théâtral* qui ne t'intéresse pas uniquement, je le sais, mais dont je ne veux pas sortir en ce qui concerne le Théâtre Alfred Jarry.

Si tu veux faire un théâtre pour défendre certaines idées, politiques ou autres, je ne te suivrai pas dans cette voie. Il n'y a dans le théâtre que ce qui est essentiellement théâtral qui m'intéresse, se servir du théâtre pour lancer n'importe quelle idée révolutionnaire (sauf dans le domaine de l'esprit) me paraît du plus bas et du plus répugnant opportunisme.

Point de vue de metteur en scène si tu le veux, mais au fond c'est tout ce qui regarde la mise en scène qui est le théâtre, et c'est par là que l'on peut agir et *obtenir des résultats concrets*.

Je pense que d'ailleurs une conciliation est possible entre nos deux points de vue qui s'opposent. C'est pourquoi j'accepte une collaboration en tout ce qui regarde tes pièces mais je ne veux pas me limiter par des déclarations que l'on pourra m'opposer ensuite. Ma conscience me le défend à moi aussi [6].

En ce qui concerne l'adresse à mettre sur la brochure [7] je crois que je suis encore capable de répondre à une lettre quand c'est nécessaire et important. Mais c'est surtout une question de principe.

Je ne puis pas dans un théâtre dont tu es le seul auteur joué, et dont en face de tout le monde tu es censé apporter les idées, surtout après cette brochure, continuer à laisser croire que tu es le seul à répondre pour le Théâtre Alfred Jarry. C'est pourquoi j'ai réagi avec tant de violence. Mais à part cela je te répète encore une fois que du moment qu'il s'agit [8] de jouer ta pièce qui est admirable je suis d'accord avec toi pour le reste. APRÈS ON VERRA.

A toi très amicalement.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Je suis si peu d'accord avec toi sur « *l'efficacité* », qu'un homme me présenterait dans la forme d'une pièce de toi, avec des personnages typés comme les tiens, une atmosphère psychologique semblable, le même relief de langage, de situations, une pièce destinée à défendre n'importe quelle idée réactionnaire ou religieuse, que bien que haïssant ces idées-là je la jouerai tout de suite.

Je crois que cette fois tu me comprendras [9].

A ROGER VITRAC

[*Début mars 1930* [1].]

Mon cher Vitrac,

J'ai donné le bon à tirer pour la brochure. Les dernières épreuves sont arrivées avec les gravures sens dessus dessous et je ne regrette pas d'avoir demandé à les revoir encore une fois.

A part cela tout allait.

Plusieurs personnes m'ayant fait remarquer qu'il était un peu ridicule de parler de l'administration et des services d'un théâtre qui n'existe pas j'ai rétabli le texte initial et qui fait allusion seulement au travail effectif que nous pouvons faire [2] :

communiqués aux journaux, propagande, expédition des exemplaires, choix et organisation des spectacles futurs, etc., etc.

En ce qui concerne ta pièce, je n'ai pu passer la prendre lundi dernier étant accablé par le travail de rédaction du projet de mise en scène.

Mais ce projet de mise en scène a été expédié en bonne place et il est beaucoup plus développé pour ta pièce que pour l'autre quoique les deux soient très détaillés [3], j'ai donc fait pour toi plus que ce que me commandaient l'amitié et nos conventions mutuelles. Et je ne comprends pas de quoi tu te plains. Rien ne me forçait à seulement présenter ta pièce, ce sont là mes affaires personnelles, ma situation, mon gagne-pain et ma vie. Je ne te demande pas compte des articles que tu publies dans les journaux et revues.

Imite ma discrétion.

Tu as d'ailleurs *trahi* la parole que tu m'avais donnée [4].

Reçois toutes mes amitiés.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — 1) Achève ta pièce. *Je ne puis* présenter une pièce inachevée.

2) Il n'y a plus qu'à attendre maintenant les exemplaires de la brochure.

A. A.

A ROGER VITRAC

[*Paris, le 10 mars 1930*[1].]

Obligé de tourner aujourd'hui à Joinville [2] je n'ai pas pu venir à 4 heures. Je viens seulement de rentrer. Je tourne également demain et je viendrai mercredi à 4 heures *sans faute*. Cela ne fera que 2 jours de retard.

A toi amicalement.

A. ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

[*Paris, le*] *16 mars 1930* [1].

Cher ami,

Il faut que nous nous voyions un de ces soirs. J'ai beaucoup de choses à vous dire. Je sais que la brochure a fait très mauvais effet auprès de tous ceux qui ne pardonnent pas les vieilles histoires. Pourtant le ton humoristique de mes lettres aurait dû manifester un peu partout le peu d'animosité avec lequel je rappelais le passé. Néanmoins c'est une fausse ma-

nœuvre et tout cela me tient si peu à cœur que j'ai décidé de ne plus m'occuper de rien. Le Théâtre A. Jarry m'a porté malheur et je ne tiens pas à ce qu'il me brouille avec les derniers amis qui me restent.

Une phrase de votre dernière lettre m'a frappé : « Étonnez-vous d'avoir des amis et non des ennemis. » Je m'en étonne et j'admire leur constance, mais je sens aussi toute *l'injustice* de l'hostilité qui s'est élevée contre moi à un moment donné et qui n'a depuis jamais cessé. Je voudrais que nous parlions un peu plus profondément de tout cela ensemble, et entre intimes.

Voulez-vous me fixer un rendez-vous de préférence pour un de ces soirs, dès que vous serez rentré.

A vous de tout cœur.

ANTONIN ARTAUD.

178, quai d'Auteuil, 16e.

A JEAN PAULHAN

23 mars 1930.

Cher ami,

Je vous avais parlé la dernière fois que nous nous sommes vus d'un Scénario que je me préparais à réaliser [1]. Le temps passant, les moyens et les perspectives de réalisation s'éloignent. Aujourd'hui je

désespère de le réaliser jamais. Il serait néanmoins assez important pour moi qu'on le connaisse tout de même, ne serait-ce que pour prendre date et pour que le bénéfice des quelques innovations qu'il peut contenir ne lui soit pas retiré.

Je vous l'envoie. Si vous pensiez qu'il soit publiable j'en serais heureux. Mais de toute façon je vous serai très reconnaissant de *ne le montrer absolument à personne* tant qu'il n'aura pas été publié.

Je vous demande instamment jusqu'à ce qu'une décision soit prise à son sujet de le garder absolument secret. J'ai de *graves* raisons de vous demander cela et je vous l'envoie en toute confiance.

Je suis votre *ami sincère.*

ANTONIN ARTAUD.

178, quai d'Auteuil, 16e.

P.-S. — S'il vous paraît [publiable] [2] je désire ajouter une petite note de quelques lignes.

A vous de tout cœur.

A. A.

A JEAN PAULHAN

[*Avril 1930* [1].]

Cher ami,

Voici la note [2].

J'attache actuellement beaucoup d'importance à la parution de ce Scénario mais pour avoir *son plein effet* il faudrait qu'elle fût très rapide.

N'est-ce pas possible pour mai.

Il est si court.

A vous de tout cœur.

A. ARTAUD.

A ROGER VITRAC

[*Paris, le 5 juin 1930* [1].]

Impossible de joindre ce matin ni hier soir la personne qui a l'argent. J'ai attendu ce matin jusqu'à la dernière minute et n'ai pu t'éviter une attente inutile. Je t'envoie l'argent par mandat télégraphique ce soir au plus tard [2]. J'ai fait ce que j'ai pu pour ce matin. Excuse-moi et compte sur moi.

A. ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

5 juin 1930 [1].

Chère amie,

Je viens de me démener toute l'après-midi dans l'espoir de trouver du travail. J'ai été très mal reçu dans une première maison et mieux dans d'autres. Il faut dire que je connaissais alors personnellement les gens. Voici ce que je crois que vous pourriez dire à Marinetti [2] :

« Je vous ai parlé il y a quelque temps d'un de nos amis : M. Antonin Artaud dont vous avez lu quelques essais de littérature plus ou moins surréaliste, et entre autres : l'Ombilic des limbes.

« Je ne sais pas si je vous ai dit que M. Antonin Artaud était aussi acteur de cinéma et de théâtre. Je pense que vous avez dû voir en Italie le Napoléon d'Abel Gance où M. Artaud tenait le rôle de *Marat*, et peut-être la Jeanne d'Arc de Carl Dreyer où M. Artaud jouait le rôle du jeune moine, défenseur de Jeanne d'Arc, Massieu. Il a aussi joué le rôle de *l'Intellectuel* dans le Verdun de Léon Poirier et plusieurs autres rôles dans maints films comme l'Argent de M. L'Herbier, Tarakanowa de Raymond Bernard, etc., etc.

« Je sais que l'Italie est en train de tenter actuellement un gros effort au point de vue cinémato-

graphique et que la Société Pittaluga entre autres vient de restaurer ses Studios en vue de produire des films parlants et sonores en plusieurs langues. Je vous signale l'intérêt qu'il pourrait y avoir pour cette société d'utiliser dans les versions françaises de ses films des artistes que leurs créations ici ont déjà classés. M. Antonin Artaud est de ceux-là. Et vous savez qu'outre ses dons d'écrivain il a tenté des réalisations de mises en scène théâtrales et a donné depuis 1927 quatre spectacles sous le nom de Théâtre Alfred Jarry.

« Je joins à ma lettre des documents photographies qui vous donneront une idée du style net et vigoureux, et d'un effet parfois angoissant, pressant et très actuel, qu'il a introduit dans ses recherches de mise en scène. Quelques-unes de ces photos visent des essais de réalisation d'un petit film d'expérimentation, tiré du roman fantastique anglais « le Moine » de G. Lewis [3]. Il est inutile que j'insiste sur les difficultés que M. Artaud a rencontrées ici à Paris pour imposer sa formule. Et le docteur Allendy et moi vous serions très reconnaissants de tout ce que vous pourrez tenter pour faire confier à M. Antonin Artaud l'interprétation de tous personnages singuliers et de caractère dans les versions françaises des films qui seront prochainement réalisés à Rome. Une fois là-bas M. Antonin Artaud pourrait vous donner [4] de vive voix ses idées touchant le film parlant ou sonore. Et peut-être à l'occasion pourrait-on tenter de lui confier la réalisation de quelques petits films courts, d'un court métrage et d'un intérêt aigu et ramassé.

« Dans l'attente, etc.

« *P.-S.* — Les documents que je joins à ma lettre pourront dès maintenant vous donner une idée du mouvement qu'il serait capable d'introduire dans un film et de certains procédés d'éclairage qui lui appartiennent en propre et qui tendent à conférer aux mouvements et à l'ambiance générale une sorte de valeur psychique, révélatrice de tous les secrets de l'inconscient. »

Voilà, chère amie, grosso modo ce que je crois que l'on pourrait dire dès maintenant. Je réunis les documents mais je tiens beaucoup à ce que cette lettre exprès parte dès ce soir. En m'excusant de l'effort que je vous demande et en vous remerciant de tout ce que vous voulez bien de nouveau tenter en ma faveur je vous prie de croire en ma plus *sincère* amitié.

Veuillez transmettre au docteur l'expression de mes sentiments très profondément affectueux et dévoués.

ANTONIN ARTAUD.

AU DOCTEUR ALLENDY

Berlin, 12 juillet [*1930* [1]].

Cher docteur et ami,

J'ai déjà écrit d'ici à Ruttmann [2] au sujet du scénario. Mais je dois mettre les choses au point

au sujet de mes rapports avec Pathé-Natan. J'ai simplement envoyé une lettre à l'un des directeurs en indiquant que j'avais plusieurs scénarios susceptibles d'être réalisés, et j'ai reçu en réponse une lettre me demandant d'envoyer ces scénarios avec un questionnaire imprimé me demandant mes nom et qualités, et quel est le metteur en scène que j'aurai en vue. J'ai mis en face de cette dernière question le nom de Walter Ruttmann pour le scénario des 32. C'est tout. Cela ne veut pas dire que les choses soient très avancées. Ma santé continue à m'occasionner tous les tracas possibles. L'oppression sur la nuque est toujours écrasante chaque fois que je veux me mettre à travailler. Je n'en ai d'ailleurs aucune envie. Je fais très péniblement ce que j'ai à faire ici au Studio [3] et qui n'est pas drôle, et la difficulté en est augmentée par la fuite des réflexes élémentaires qui dans mon métier me gêne terriblement. On découvre longtemps après qu'on n'a pas fait tel geste que les circonstances imposaient, que l'on n'a pas eu telle réaction, telle révolte même, que l'on n'a pas réagi et que l'on est inerte là où à l'état normal on aurait dû bondir. Et l'on sent, quand on constate cette inertie profonde et qui vous plombe, une indifférence physique, puissante, complète, allant jusqu'à l'oubli de ce que l'on aurait pu *être*.

Il y a ici pas mal de pharmacies homœopathiques. Peut-être, si cela vous vient à l'esprit, pourriez-vous m'indiquer un médicament qui serre ces symptômes-là. J'ai vu le Pr Sachs [4] qui m'a dirigé vers un grand metteur en scène allemand, G. W. Pabst. Celui-ci a eu l'air de s'intéresser beaucoup

à mon cas, et je dois le revoir pour causer longuement, m'a-t-il dit. J'ai vu également Mr Raffaelo Busoni, qui est en effet un homme extrêmement sympathique et peintre de talent quoique assez classique. J'ai raté un rendez-vous avec lui, où je devais me rencontrer avec un homme politique important et un journaliste connu, à cause du cinéma, mais je suis de nouveau invité pour lundi soir.

Si je n'étais pas perpétuellement tourmenté par mon mal de crâne je goûterais vivement la vie de Berlin qui est une ville d'un luxe étonnant et d'une licence effarante. Je suis constamment ahuri par ce que je vois. Ils portent partout leur obsession d'érotisme et jusque dans les vitrines des magasins où tous les mannequins tendent le ventre. A part cela de l'or, du rouge, du vert et du noir, et des éclairages mauves. L'alimentation ruisselle en effet et il y a partout des mirages de gâteaux à la crème et de glaces surchargées de fruits. Par contre le café est imbuvable et le tabac infumable. Les Allemands sont doux, polis, obséquieux, nerveux et parfois un peu serviles dans l'ensemble. Je croise parfois des soldats de la Reischwehr qui me foudroient du coin de l'œil, et marmonnent que je suis français sans même que j'aie ouvert la bouche.

Il y a ici un édifice surprenant qui s'appelle le Vaterland et Paris ne contient rien d'analogue. C'est une sorte de maison d'attractions de cinq étages avec à chaque étage un ou deux cafés-restaurants évoquant chacun un pays différent, et au fond du café se trouve un paysage de théâtre, en relief, représentant dans l'un le Bosphore (café turc), dans l'autre les montagnes du Tyrol, dans un 3me Vienne, dans un

autre l'Espagne, dans un autre la Hongrie, dans un autre l'Amérique. Et on sert dans chacun des boissons et plats du pays. Le plus étonnant est le café du Rhin, qui contient au delà d'une sorte de balustrade surplombante, une vue du Rhin avec ses châteaux. Et tout d'un coup le ciel se couvre, le tonnerre gronde, la nuit se fait et une pluie diluvienne tombe dans des éclairages représentant les éclairs et l'orage avec un réalisme absolu. Le tonnerre surtout n'a rien des tonnerres de théâtre. On entend les moindres roulements avec une précision méticuleuse. C'est inouï.

Je ne pensais pas en commençant cette lettre qu'elle serait si longue. J'ai été obligé de l'abandonner ce matin, vers la 2me page, à cause des douleurs horribles que je ressentais, mais ce soir je vais un peu mieux.

Veuillez présenter toutes mes amitiés à madame Allendy et recevez mon bien cordial souvenir.

ANTONIN ARTAUD.

Passauer Strasse 10, Berlin.

P.-S. — J'écris en même temps chez Pathé-Natan en leur disant que Walter Ruttmann a déjà choisi comme interprète au cas où le film se tournerait Mlle Athanasiou, indication que je n'avais pas donnée la 1re fois.

AU DOCTEUR ALLENDY

Berlin, 20 octobre 1930 [1].

Chers amis,

Si vous ne répugnez pas trop à entrer de nouveau en rapport avec Vitrac peut-être pourrai-je réussir ici quelque chose d'intéressant. Je viens de commencer des pourparlers pour monter dans l'un des théâtres Max Reinhardt un spectacle français, en français et caractéristique de l'esprit français. J'ai pensé naturellement à plusieurs choses, et dans le tas, pour risquer toutes mes chances j'ai glissé le « Coup de Trafalgar », qui, je pense, m'appartient toujours et que j'ai payé assez cher. Et je crois que c'est ce qui tenterait le plus l'administration Max Reinhardt, et Max Reinh. lui-même. Voulez-vous au reçu de cette lettre faire le nécessaire pour que la pièce soit achevée en dix jours et le manuscrit envoyé d'urgence. Il est question seulement que Vitrac auteur m'envoie un manuscrit qu'il m'a vendu et que je jouerai où et comme je l'entends. Toute discussion et ergotage DE SA PART n'aboutirait qu'à rompre *immédiatement*, et SANS NOUVELLE DISCUSSION DE MA PART, les pourparlers. Il y [a] [2] à part cela de grandes chances pour que la chose réussisse. J'ai vu ces messieurs dans l'un de leurs 3 théâtres et leur ai soumis tous mes pro-

jets qui sont en ce moment à l'étude. Donc attendons. Ne dites pas à Vitrac que ce serait pour être joué chez Max Reinhardt pour éviter toute intrigue. Dites un théâtre important de Berlin. — A part cela je signe cette semaine une nouvelle affaire pour Paris à partir du 25 novembre, engagé par une maison de Berlin [3]. Chez Pabst ça marche très bien pour moi, et pour une fois le rôle me passionne [4]. Je joue un vrai mendiant qu'un syndicat de mendicité oblige à jouer la comédie d'une misère truquée et plus lamentable que la vraie et j'ai une scène superbe devant une glace, tandis que j'étudie mes gestes faux. Pabst me parle d'un premier rôle dans son prochain film [5] vers décembre ou janvier. D'autre part encore, tout est définitivement arrangé avec le vicomte de Noailles qui me laisse l'argent jusqu'à ce qu'une occasion se présente de m'en servir [6]. A la première affaire je le compterai pour un apport non pas de 10 mais de 20 000 fr. Ainsi tout se sera passé honnêtement et proprement. Ma santé aussi est meilleure. Les formidables anxiétés oppressantes ont presque disparu et grâce certainement au « Sorcier » qui est à n'en pas douter un véritable voyant [7].

A vous très amicalement.

ANT. ARTAUD.

AU DOCTEUR ET A MADAME ALLENDY

Berlin, 23 octobre 1930.

Chers amis,

Je pense que vous avez reçu ma dernière lettre. Voulez-vous faire demander à Ruttmann qu'il me renvoie *de toute urgence* le scénario des 32 en allemand [1]. Je risque de rater une affaire si je ne le reçois pas pour lundi ou mardi prochain.

Excusez-moi et meilleures amitiés.

Antonin Artaud.

Passauerstrasse 10.

A ROGER VITRAC

Berlin, 26 octobre 1930.

Les directeurs du théâtre de Berlin avec qui je suis actuellement en pourparlers veulent lire « *le Coup de Trafalgar* » avant de se décider et je ne puis évidemment leur dire que la pièce est inachevée ni les faire attendre. Pour que l'affaire se fasse

il faut que je reçoive le manuscrit complètement terminé d'ici dix ou au plus tard douze jours.

Il y a eu autour de tous mes projets trop d'intrigues pour que je veuille en dire plus avant que tout ne soit définitivement signé.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — J'attends le manuscrit de toute urgence.

AU DOCTEUR ET A MADAME ALLENDY

Berlin, 1er novembre 1930.

Chers amis,

Comment allez-vous. Que devenez-vous? J'ai reçu une lettre de Vitrac mais j'aurais mieux aimé en recevoir une de vous. Quant à ce personnage, je ne tiens pas à renouer de relations avec lui, *jamais*. Je lui ai répondu en lui demandant simplement de m'envoyer son manuscrit d'urgence. Si sa pièce est reçue il en touchera les droits d'auteur et c'est tout. Je ne lui ai pas dit de quel théâtre il s'agissait et je vous remercie de l'avoir laissé là-dessus dans une ignorance absolue. J'attends d'ailleurs encore une réponse définitive. On étudie en ce moment mes projets et je crois qu'on les étudie sérieusement. Si ma qualité d'étranger ne me gênait pas d'autre part je pense qu'il me serait cent

fois plus facile de faire quelque chose ici qu'en France. Vous ai-je dit que ma santé s'était puissamment améliorée? Sans doute nous sommes encore loin de compte mais grâce à mon « sorcier [1] » ma vie a cessé d'être *un supplice de tous les instants*, comme elle l'était depuis 2 ans. Je pense maintenant être rentré à Paris d'ici une dizaine de jours. Si j'obtiens un résultat favorable du côté théâtre j'en serai quitte pour revenir ici à Berlin un peu plus tard. Je suis d'ailleurs en pourparlers pour un poste d'assistant metteur en scène avec responsabilité du dialogue en français dans un film qui doit se tourner à Paris en novembre, donc tout de suite [2]. J'ai le consentement du metteur en scène principal, il reste à obtenir celui de la maison éditrice, c'est-à-dire Pathé-Natan, et je pense qu'on a dû agir aussi de ce côté-là. Ne connaîtriez-vous pas par hasard à Paris un petit appartement? Non meublé naturellement car ma mère ayant quitté le sien il va falloir que je me débrouille de ce côté-là!

— Je viens d'apprendre que contrairement à ce qu'on nous avait dit Philippe de Rothschild est toujours directeur du Théâtre Pigalle. Et son silence à mon sujet n'en est que plus dégoûtant [3]. Ne peut-[on] [4] essayer de repêcher quelque chose du côté de Rothschild? Mais peut-être ne voulez-vous plus vous occuper de mes affaires? Votre silence m'étonne un peu. Je n'ai pas conscience d'avoir fait quelque chose qui fût capable de vous froisser d'une manière quelconque! Alors?

Une lettre de vous me ferait plaisir. Vous avez largement le temps de m'écrire avant mon retour.

Et en attendant de vos nouvelles croyez en ma très profonde amitié.

ANTONIN ARTAUD.

Passauerstr. 10,
Berlin.

A ROGER VITRAC

Berlin, 5 novembre 1930.

Mon cher Vitrac,

Ta pièce sera jouée intégralement et sans en retrancher un mot, et dans l'esprit qui lui est propre et qu'elle peut commander. Une pièce pour moi ne comporte jamais 2 interprétations possibles. Tu auras droit au pourcentage normal des auteurs ici à Berlin. Je ne puis en dire plus et je crois les choses en bonne voie. Mais tout sans doute est suspendu à la lecture de ta pièce et à l'accueil qu'elle recevra. A ce propos d'ailleurs je ne saurai trop te prier, et pour autant que cela me regarde, d'en étoffer un peu l'action. J'ai conservé du dernier tableau que tu m'as lu une impression de *piétinement*. Tous tes personnages sont très curieux, pleins de saveurs[1], d'étrangeté, hallucinants de vie, ...[2] on aimerait tout de même leur voir faire quelque chose. Ils sont trop singuliers dans leur aspect quotidien pour

qu'on se contente de cette singularité-là. Enfin une pièce de théâtre n'est pas une simple exposition ou même un simple développement de caractères autour de rien. Je te dis cela impartialement mais je ne crois pas me tromper.

Meilleur souvenir.

A. ARTAUD.

POST-SCRIPTUM

[*Vers le 3 janvier 1931* [1].]

P.-S. — Vous qui êtes très bien avec E. Pommer [2], il va commencer plusieurs films policiers. J'ai été pressenti par lui pour un de ces films et tout à coup je n'en ai plus eu de nouvelles [3]. Vous m'aviez dit à Berlin vouloir que je vous considère comme un ami. Je vous demande donc en ami d'intervenir en ma faveur auprès d'E. Pommer et de lui dire que dans certains rôles de caractère et tourmentés, plus encore que mon physique, ma nature profonde, mon activité d'écrivain, mon tempérament, certaines souffrances physiques que j'ai dû endurer me désignent tout spécialement pour ces rôles, et me donnent, je crois, en vue de leur obtention des titres particuliers. Il n'est pas juste qu'un jeune premier quelconque que la vie n'a pas roulé soit choisi de préférence à moi.

Dites-lui cela dans le sens que j'y mets et ma reconnaissance vous est à jamais acquise.

A ROGER VITRAC

Paris, 11 février 1931 [1].

Mon cher Vitrac,

Je ne comprends rien à ta pièce; d'ailleurs je ne la reconnais plus.

Cette espèce d'arrêt, *d'effondrement* de l'intérêt à la fin du 2me acte m'étonne. Pour moi à ce moment-là la pièce est finie, et presque contre le gré des personnages, — contre le gré aussi des spectateurs, j'en suis sûr, qui n'en reviendront pas de voir les choses ainsi tourner court. Dis-toi bien que je ne m'érige pas en censeur (tu peux chercher d'ailleurs à cette expression tous les équivalents que tu voudras), pas même en critique. Je te donne simplement mon impression et je te communique ma déception et ma surprise. On dirait que pressé d'en finir tu as fait tourner les choses n'importe comment. Et c'est d'autant plus grave (à mon sens) qu'on a nettement le sentiment que les personnages ne sont pas au bout de leur rouleau, et que tu les as limités malgré eux. Tu as toujours le droit (car je voudrais surtout que tu ne croies pas que je n'ai pas compris ton intention, ton point de vue), tu as toujours le droit de ne pas imposer à ta pièce l'unité d'intérêt, de ne pas nous fixer sur une situation, ni sur une histoire unique.

Mais il me semble que jusqu'à la fin du second acte toute la pièce allait se dérouler sur les prémisses posées au début du 1[er] tableau de cet acte-là et l'on est un peu surpris de cet échec rapide d'une intrigue qui semblait si bien ménagée. On peut mettre évidemment dix intrigues dans une pièce et il n'y a pas de règle, mais en ce qui concerne très précisément cette intrigue-là, cette intrigue particulière, on en voit trop vite le fond et cela a l'air d'une blague. Tu rétorqueras que c'en est une, mais alors elle ne donne pas l'impression d'avoir été voulue. On a simplement l'impression que l'auteur a manqué de souffle. Il y a trop de mystère vrai, les personnages sont dessinés en traits trop vifs, trop brutaux, trop saisissants pour que les choses puissent ainsi tourner court. Et ce qui sort de leurs allées et venues, de leur aspect, de leur caractère est trop mince, trop peu de chose. On a l'impression de perdre le fil. Et jusqu'à la fin du second acte on en est à attendre en somme la vraie pièce que tous ces mouvements annoncent. Tout cela n'a l'air que d'une vaste exposition. Les 3 tableaux ont l'air d'annoncer une pièce qui ne vient jamais. D'ailleurs après l'explosion générale de la fin du 1[er] acte — qui est splendide — on attend justement des événements surprenants, on se demande ce que va faire ce « génie » que l'accoucheuse annonce et il me semble qu'après cela il n'a pas le droit (étant donné la pièce elle-même, son atmosphère, son esprit, son emportement) de se livrer à une simple facétie. Bref, on attend une action, non que toute pièce doive avoir une action, mais parce que cette pièce-là de la façon dont elle

se déroule, dont elle attire l'attention, appelle une action forte, large, véhémente. Les facultés du spectateur après le 1er acte sont éveillées au plus haut point. Il ne demande qu'à les exercer. Et en effet des personnages singuliers arrivent, se déplacent, montrent leurs tares, se peignent en traits surprenants, mais ils n'agissent pas. Toute la pièce est une multiple peinture de caractères éclairés tous d'un jour singulier, mais ces caractères demeurent inutilisés. Tout cela tel quel est en somme valable, mais pour que cette façon de procéder se justifie il faudrait alors, il me semble, 20 actes qui puissent expliquer cette sorte d'échec de l'intrigue, en la mettant à son véritable plan, c'est-à-dire en la confondant avec de multiples autres intrigues, parmi lesquelles celle-ci, amorcée de la sorte, ne figurerait qu'à titre d'exemple.

Je ne te cherche pas chicane, je ne cherche pas non plus à me défiler. Je déplore cette régression de la pièce qui s'effondre après le premier acte.

On peut évidemment suivre l'exemple de Tchekhov, mais il me semble que Tchekhov ménageait l'intérêt, ménageait surtout les accents. Je crois qu'il y a au théâtre au moins une unité de ton, une unité au moins d'attention, à laquelle on doit se conformer. Je ne fais pas le pion. Tu sais cela aussi bien que moi, mais il se peut qu'en tant qu'auteur il te soit beaucoup moins facile qu'à moi de juger objectivement ta pièce et je me permets donc de te signaler ce qui me paraît une sorte de vice de construction. Tu feras d'ailleurs de mes remarques ce que tu voudras et je suis à peu près sûr que tu n'en tiendras aucun compte; mais

1° je ne crois pas me tromper,

2° j'hésiterai toujours avant de présenter une pièce charpentée de la sorte,

3° je n'aime pas Tchekhov et je ne crois pas que Tchekhov soit le théâtre; du moins celui que nous attendons, vers lequel nous tendons.

On peut d'ailleurs se servir de la scène pour faire n'importe quoi, on peut sans faire ce qu'on appelle une pièce coudre comme dans ta pièce un certain nombre de situations, qui tournent autour d'un certain nombre de personnages. Et les personnages ont toujours le droit de nous renvoyer chez nous au baisser du rideau sans nous avoir montré le fond de leur sac. — Et cela peut constituer un spectacle valable que je monterai toujours même s'il n'est pas dans ma direction, mais à condition que je n'aie pas l'impression que l'auteur comme c'est le cas s'est trouvé tout à coup pris de court. Voilà ce que je voulais te dire. Même dans cet état, et pourvu que l'acte de la fin arrive, je présenterai cette pièce, et la défendrai, mais j'ai peur que le défaut que je te signale ne soit un obstacle à sa réception.

D'ailleurs ce dernier acte où est-il? Où en es-tu? Que devient cette pièce? Pourquoi ne m'en envoies-tu pas la fin? Nous sommes maintenant au moment fixé par Berlin pour reprendre les pourparlers[2]. Je ne puis les reprendre si je ne suis pas sûr d'avoir une pièce complète à présenter. D'ailleurs je suis sûr que telle quelle et quels que soient ses vices de construction, l'atmosphère presque surnaturelle qui y règne alors d'un bout à l'autre, avec ces personnages dessinés en traits incisifs et qui tous

tapent [3] dans le mille, cette atmosphère fait de la pièce une chose saisissante, très en dehors de tout ce que l'on peut voir, et que le seul plaisir de voir évoluer ces personnages vaut la représentation. Mais encore un coup il me faut une pièce complète.

Et j'en attends impatiemment la fin.

Puis-je y compter pour bientôt?

A toi bien amicalement.

ANTONIN ARTAUD.

A LOUIS JOUVET

Paris, 15 avril 1931.

Cher Monsieur,

Si le Théâtre Alfred Jarry n'est plus, je vis encore, malheureusement pour moi, et je me trouve actuellement dans une très pénible situation. J'ai un besoin urgent de travail et j'ai pensé que vous ne pouviez pas ne pas me donner un coup de main. Vous pouvez voir d'après mes créations au cinéma quels sont les rôles que l'on pourrait me confier sans risques, mais j'attends de vous autre chose.

Vous connaissez pour avoir eu l'occasion d'exercer sur elles d'acerbes critiques mes tentatives de réalisateur! Qu'on en pense ce qu'on voudra, elles cherchaient à manifester un état d'esprit *actuel*, et semblable à celui que j'exprime dans mes écrits.

Cet état d'esprit existe, il a gouverné, alimenté toute la littérature de ces dix dernières années. Je ne vous demande pas de me fournir les moyens de monter chez vous une pièce suivant des procédés ayant subi la censure des idées actuelles. Je vous demande de me donner une occasion d'utiliser chez vous, *dans un domaine restreint*, mon activité de réalisateur. Et voici pratiquement comment cela me paraîtrait possible. Je ne prétends pas à monter chez vous des pièces comme metteur en scène, je vois déjà de loin le sourire de dérision, le haussement d'épaules que cette seule pensée provoque en vous. J'ai besoin de bouffer; mon inaction me pèse et il me semble quelque peu monstrueux d'en être tenu à une posture de simple exécutant : je prendrai les rôles que l'on voudra bien me confier mais en plus je suis sûr qu'en cherchant bien et avec de la bonne volonté vous trouveriez *dans votre théâtre* un poste intéressant à me confier. Vous pourriez m'employer à dégrossir des mises en scène, à faire sur les pièces un premier travail de déblaiement. Ensuite durant les répétitions peut-être pourrai-je présenter des observations qui se révéleraient utiles, exercer des facultés critiques qui contribueraient à la mise au point d'une œuvre. Simples suggestions. Je vous envoie donc dans ce but et pour que vous puissiez juger de ce que je puis faire :

a) un projet de mise en scène concernant « *la Sonate des Spectres* » de Strindberg [1].

b) une courte *pantomime parlante* [2]. Cette pantomime déjà vendue à quelqu'un ne m'appartient en somme plus, bien que j'en sois l'auteur, mais elle est inédite et elle cherche une scène. Elle donne, je

crois, une image assez exacte de ma conception, non de la pantomime, mais du théâtre. Elle constituerait, je crois, un lever de rideau intéressant.

Dans l'attente de votre réponse et dans l'espoir que vous prendrez ma demande en considération je vous prie de croire en mes sentiments très sincères et très empressés.

ANTONIN ARTAUD.

45, rue Pigalle.
Hôtel St Charles.

P.-S. — Je vous demande de lire, attentivement, les projets que je vous soumets et de me répondre en fonction de l'impression que leur lecture vous aura laissée.

Comprenez bien *l'esprit* dans lequel je vous écris. Il s'agit de me donner un coup de main, de permettre à une activité, dont j'ose croire qu'elle n'est pas sans intérêt, de s'exercer et, si l'on admet que j'ai quelque chose à dire, *de me permettre de commencer à le balbutier*. Je suis beaucoup plus accommodant qu'on ne le dit et je ne demande qu'à m'entendre et je vous demande enfin *de croire en l'urgence du coup de main* que je réclame de vous. De toute façon *merci*.

A LÉON DAUDET

26 avril 1931 [1].

Monsieur,

Cette question des événements du passé réfractés dans des ondes et captés par l'esprit est beaucoup plus intéressante sur le plan métaphysique et mystique de la voyance et des communications informelles, que sur le plan scientifique où d'ailleurs elle pose infiniment plus de problèmes qu'on ne croit car si l'on conçoit que notre oreille puisse saisir le cercle de destination avec les instruments qu'il faut, sous un angle donné et à une minute extrêmement précise du temps [2], il n'est pas possible de considérer les événements du passé sous un aspect aussi minutieusement déterminé et fractionné.

A y regarder de près, je veux dire pour peu qu'on essaie de se poser le problème d'une façon vraiment visuelle et claire, et de le situer, n'importe quel événement historique, il est trop évident qu'il ne se présente plus, qu'on ne peut plus le retrouver sous une forme synthétique, telle qu'il se puisse enfermer dans un cadre, sous un angle de vision unique où il suffirait en effet des instruments appropriés pour le réduire et pour l'approcher.

Dans cet événement aux péripéties innombrables

il semble que visuellement tout doive se confondre, et d'où l'impossibilité où se trouve l'esprit d'évoquer l'étendue entière du paysage historique qui a contenu l'événement, il lui faut bien choisir dans ce paysage une partie et quel arbitraire fixera l'angle de vision sous lequel cette partie apparaîtra.

Où placer le cadre immense et la fenêtre déplaçable qui successivement viendra se présenter, se proposer aux aspects les plus passionnants qui voudront se laisser circonscrire par elle. Et comment faire coïncider cette petite partie d'espace où il s'est passé quelque chose avec la minute précise du temps où un geste également passionnant a eu lieu. Et comment isoler les images correspondant à cette minute et pas à d'autres. Dans un paysage donné et sous un angle donné, d'une minute à l'autre une infinité de formes passent. Comment débrouiller les formes, décrasser le paysage, par quel moyen scientifique rediviser la masse synthétique du temps et des formes pour, ayant choisi son angle, retrouver l'aspect absolument transitoire d'un paysage donné, sous un angle donné, et à un certain moment. A le poser ainsi le problème paraît presque insoluble car il semble impossible de réduire les choses qui ont eu dix milliards d'aspects différents suivant la personne qui les voyait, le moment où elle les voyait et l'endroit où elle se trouvait placée, à un aspect un et suffisamment significatif, suffisamment matérialisé aussi pour être déterminé et capté.

Plutôt que des vues projetées quelque part, comme ces rochers des Alpes qui auraient retenu la trace visuelle ou optique du passage d'Annibal

(et pourquoi pas la forme des innombrables nuages, des arbres courbés par les coups de vent, et le passage des muletiers et de troupeaux à travers le déroulement innombrable du temps — et le moyen alors de débrouiller tout cela, de faire le point et de retrouver les choses en l'état où elles étaient à la seconde qui nous intéressait), plutôt, dis-je, que cette vue projetée et plate, et comme prête pour les appareils de prise de vue, n'est-il pas plus philosophique de se représenter les choses suivant leur perspective intérieure et se déroulant visuellement sans étendue de l'espace comme au sens d'un miroir dans lequel personne ne regarderait.

La difficulté est de retrouver, à un point de l'espace donné et qui ne change pas, la série des événements qui se sont passés devant lui, et qui dans leur succession se situent donc à des points de plus en plus lointains de la durée. Il faut faire entrer cette durée qui s'allonge dans un espace qui ne s'allonge pas.

Le problème, quand on l'approche, quand on essaie de le réduire à ses éléments analytiques, apparaît comme insoluble et devient pour l'esprit un sombre casseur [de] [3] tête à faire péter le cerveau.

Je ne puis parvenir à voir un endroit où il s'est passé tant de choses sous l'angle d'un seul événement. Mon objection puérile ouvre en réalité la porte à une multitude de questions, de situations physiques impensables. Je ne puis arriver à visualiser ce fait d'un décor du passé dans lequel on isolerait un événement plutôt qu'un autre.

Ce tourbillon de gestes, de mouvements qui ont eu lieu au même point à travers le déroulement inlassable du temps me paraît insurmontable du moins par des moyens mécaniques, si par des moyens mystiques, et sur le plan de la voyance pure il me semble facile et clair.

Les 2 choses, la mécanique et la mystique, me semblent en tout cas d'une nature opposée, ennemie, et mon idéalisme se révolte à voir placer sur le même plan les moyens d'investigation d'une Catherine Emmerich et les matérialisations sans mystère de la science.

Les miracles de la science bloquent l'esprit et lui créent chaque fois une impasse. L'esprit a tendance à se délivrer du palpable pour arriver à ses fins. D'où la désaffection généralisée du public pour tout procédé scientifique et la facilité avec laquelle après chaque découverte les gens en reviennent à leur train-train coutumier. C'est la conclusion de votre article et j'attends que vous nous l'analysiez sans voir céder à aucune objection. Croyez en ma haute considération.

ANT. ARTAUD.

A LOUIS JOUVET

Paris, 27 avril 1931 [1].

Cher Monsieur,

Vous m'avez parlé lors de notre dernière entrevue du projet que vous aviez formé de vous étendre, au cours de la saison prochaine [2]. Bien que je n'aie pas eu très précisément l'impression que vous pouviez songer à me prendre pour collaborateur je vous envoie un second projet de mise en scène et cette fois pour une pièce moderne [3].

Votre programme même démontre que vous cherchez à faire à une certaine école moderne du théâtre la place la plus large. Pourtant toutes les pièces présentées par vous jusqu'ici ne dépassent pas certaines limites, demeurent *conformes* à une certaine vision, à une certaine tradition. Vous sentez certainement comme moi, comme tout le monde aujourd'hui que l'on peut aller plus loin, que le vrai théâtre que nous attendons tous implique un renversement total de niveau, de cadre, d'orientation, que son centre de gravité est ailleurs. Et il me semble qu'il doit entrer en tout cas dans votre programme pour peu que vous multipliiez vos réalisations de donner, parmi ces spectacles *conformes*, d'autres spectacles plus résolument, plus essentiellement révolutionnaires. Cela ne peut se faire que si l'on a, pour

étayer ces spectacles-là, des réalisations de tout repos. D'ailleurs il n'est pas dit que ce ne soient pas les spectacles révolutionnaires dans le sens où je l'entends qui ne deviennent à bref délai des spectacles de tout repos, parce qu'ils apparaîtront tout à coup comme les seuls conformes à un changement de l'angle de vision d'un public affamé de nouveau, d'imprévu. Le théâtre moderne attend sa forme, en accord avec l'optique morale, intellectuelle, sentimentale de ce temps. Pour peu qu'on arrive à la lui donner, la foule n'en voudra plus d'autre. Mon idée pour tout dire est qu'il doit être très habile par les temps qui courent d'être révolutionnaire : c'est le seul moyen de devenir commercial!!!

Je ne vous donne pas d'ailleurs la pièce sur laquelle roule mon projet comme un modèle du genre. Elle ne nous restitue qu'un côté du théâtre espéré, qui doit être pour moi intellectuellement beaucoup plus libre, plus libéré de la pesanteur, moralement, physiquement et dans tous les sens.

Je suis cordialement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

45, rue Pigalle.

A LOUIS JOUVET

Paris, 29 avril 1931.

Cher Monsieur,

Ci-inclus le second projet que je vous annonçais [1].

Quelques journaux annoncent, — je ne suis donc pas indiscret en vous en parlant, — que vous envisagez de prendre pour la saison prochaine la direction du Théâtre Pigalle.

Je m'excuse de vous importuner aussi longuement et aussi souvent mais je tiens à préciser un certain nombre de points. Vous sentez très bien que cette espèce d'instabilité, ces irrégularités que l'on me reproche ne proviennent que de l'irrégularité et de l'instabilité d'une vie qui n'a pas trouvé son but. Je suis beaucoup moins fou qu'on ne croit, je ne le serai plus du tout du jour où j'aurai quelques responsabilités importantes et que je me trouverai à même de déployer toute mon activité dans un sens intéressant.

J'ai senti, peut-être me trompé-je, que vous trouviez quelque peu saugrenue l'idée de faire appel à ma collaboration. Les quelques préventions que vous pouvez encore avoir ne résisteraient pas à la plus courte épreuve. Je travaillerai avec vous sans arrière-pensée d'aucune sorte et en toute sympathie. Enfin j'espère que vous ne me

jugez pas sur les représentations improvisées du Théâtre Alfred Jarry : vous savez mieux que moi combien la mise en scène est une chose en somme indirecte et combien on y est trahi par

1° par les acteurs d'abord,

2° par les circonstances ensuite.

Et je peux dire, que trahi, je l'ai été au maximum. Le théâtre moins que tout autre moyen d'expression ne souffre pas l'improvisation, à moins d'avoir des improvisateurs rompus au métier, prêts à tous les (ha)sards [2] : ce qui certes n'était pas le cas.

Enfin, bon ou mauvais, j'apporte au théâtre un point de vue nouveau. J'ai l'impression que le public en a marre, qu'il demande du changement et que le seul moyen de le ramener au théâtre est de *lui inventer*, aussi bien plastiquement, physiquement, que psychologiquement, une forme inattendue et qui le retienne, mais puisant elle-même ses racines dans la plus antique tradition théâtrale.

Il serait beau que ce soit vous qui me permettiez de trouver ma voie et j'oserai dire que c'est votre intérêt.

A vous bien cordialement.

ANT. ARTAUD.

A MAÎTRE MAURICE GARÇON

(Projet de lettre.)

Dimanche 3 mai [1].

Maître,

Je prépare un film sur la sorcellerie et les sciences occultes [2]. Mon but est de faire le point, de montrer, de démontrer par preuves visuelles, actes, manifestations où en sont actuellement les pratiques de sorcellerie, par quoi physiquement l'occultisme prouve son existence, comment il se traduit pour le vulgaire et pour les autres.

Je montre ce que sont devenues dans notre monde moderne les pratiques des hautes sciences et surtout ce qui de ces sciences est passé dans le traitement des maladies.

Il y a en somme 2 films à faire,

1° l'un traitant de la sorcellerie pure,

2° l'autre de la partie on pourrait dire scientifique, saisissable physiquement, de cette vieille sorcellerie.

Le scénario est fait, les bases d'une affaire sont jetées, des maisons de production alertées. Et je vois le moyen d'introduire la figure d'un speaker qui serait un homme haut placé de notre monde scientifique littéraire, s'intéressant aux sciences occultes. Je crois que cette affaire peut vous inté-

resser. Votre point de vue m'intéresserait. Je voudrais vous le voir exposer, entendre vos suggestions. Vous parler de tout ce que j'ai fait.

Puis-je obtenir un rendez-vous?

Dans l'attente, etc.

ANT. ARTAUD.

45, rue Pigalle. E. V.

A MADAME YVONNE ALLENDY

Reims, 2 juin 1931.

Chère amie,

Dans un article publié dans le dernier nº de « Pour vous » sur l'activité cinématographique de R. Vitrac, celui-ci se donne comme *le* fondateur du Théâtre Alfred Jarry [1].

Êtes-vous toujours d'avis qu'il faut laisser passer cela comme le reste ou pensez-vous que l'on doive protester. C'est votre avis personnel que je vous demande. Car pour moi ma position est bien prise. Si les affaires intérieures du Théâtre Alfred Jarry avec les dissensions qu'elles provoquaient m'ont horrifié et dégoûté au point de m'inciter à rompre avec ce théâtre tel qu'il était constitué je ne crois pas qu'il soit de mon intérêt de me laisser déposséder du bénéfice moral qui résulte de l'acti-

vité de ce théâtre, et de la sorte d'influence très incontestable qui a été la sienne. La politique de Vitrac en l'occurrence est bien nette et je pense maintenant qu'il serait maladroit et néfaste pour moi de la favoriser, ou même de ne pas la contrecarrer. Vous savez mieux que moi avec quelle facilité les fausses légendes se créent et pour combien comptent les journaux dans la propagation de ces légendes. Les choses si on les laisse aller iront au point qu'un jour je n'aurai même plus le droit devant l'opinion qui oublie vite de revendiquer à mon actif les manifestations Jarry où j'ai tout de même l'impression que je suis pour une part capitale.

J'envoie donc à « Pour Vous » une rectification ainsi conçue :

« Monsieur,

« A l'occasion d'un documentaire tourné par Roger Vitrac, sur l'Acropole et dans les Cyclades, vous donnez M. Roger Vitrac comme le fondateur du Théâtre Alfred Jarry. Pour s'en tenir aux faits exacts je dois dire que Robert Aron, Roger Vitrac et moi-même *avons* fondé le théâtre Alfred Jarry vers le début de 1927. J'ajouterai que le titre de « Théâtre Alfred Jarry », fourni par moi, demeure ma propriété personnelle.

« Comptant sur votre courtoisie pour publier cette rectification je vous prie avec mes remerciements d'agréer l'expression de mes sentiments très distingués. »

Il se peut que manœuvré par Vitrac le rédacteur refuse de publier cette rectification. Dans ce cas je songerai à ce que j'ai à faire. Mais je suis bien décidé maintenant à arrêter les frais.

1° D'abord parce que sentimentalement et moralement, je ne puis me désintéresser de ce qui touche à ce théâtre.

2° Ensuite parce que je n'ai pas intérêt à laisser croire que j'ai été évincé de cette affaire.

3° Enfin parce que toutes les sales manœuvres de Vitrac me dégoûtent, que ses ambitions démesurées et déplacées sont cause de l'échec de notre affaire et que sa vanité doit être dégonflée.

Vous avez tort de plaisanter sur l'abominable travail que je suis en train de faire ici [2]. Il est déjà assez terrible que me trouvant aux abois, j'aie dû accepter pour un salaire de famine de faire ce véritable métier d'esclave. Ainsi j'ai passé toute ma nuit dernière, sac au dos et avec 12 kilogs de harnachements et effets militaires sur le corps à patauger dans la boue et sous 10 centimètres d'eau. Et cela va être ainsi un nombre considérable de nuits. Et j'ai passé toute la semaine qui vient de s'écouler casque en tête et sous un soleil brûlant avec le même harnachement, pendant plusieurs heures chaque jour. Je vous assure que je sue et que je claque des dents le peu d'argent que je gagne. Et cela sans aucun bénéfice moral à attendre. Car le rôle « artistique » que je tiens dans cette production est *infime*. Vous voyez donc.

En plus de cela et n'étant payé qu'à la fin de chaque quinzaine, je n'ai pas eu jusqu'ici 200 francs devant moi pour renvoyer au docteur ce dont je l'ai tapé avant mon départ avec beaucoup de honte.

J'espérais que la suppression de l'opium, en

rompant toute inhibition interne et superficielle, me permettrait d'atteindre cette émanation de l'esprit qui se condense dans l'expression, et de me rassembler sur tous les points où j'ai quelque chose à dire. Pour l'instant il n'y a pas de changement. Il est vrai que je suis peut-être trop pressé et que la suppression qui n'est pas encore complète n'est que de fraîche date. Je ne vous dis cela d'ailleurs que pour vous faire sentir à quels fragiles éléments tient mon impuissance actuelle, et en même temps l'ampleur de cette impuissance. Et de quelle humiliation constante, de quelles affres ma vie est tissue.

Avec toute mon amitié.

ANTONIN ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

Reims, 5 juin 1931.

Chère amie,

Je suis ravi que vous soyez de mon avis au sujet de l'affaire Vitrac. C'est par une série de petites insinuations malhonnêtes que la vérité à la longue se déforme dans l'esprit des gens. C'est pourquoi j'ai pensé qu'il fallait cette fois-ci agir. J'espère que la petite lettre que j'ai adressée au rédacteur de l'article [1] sera efficace. Si elle ne l'était pas on songera à d'autres moyens d'action.

Quant au reste de ma lettre, j'ai parlé de choses et d'autres. Sans penser à mal, vous tenant au courant de mes petites et grandes préoccupations et surtout de ce qui est devenu depuis tant d'années mon obsession perpétuelle : l'activité de l'esprit. Je n'avais en vue d'éclaircir quelque peu et fragmentairement, en en parlant avec quelqu'un avec qui je suis en sympathie, un point entre tant d'autres. Si je pouvais à l'occasion d'une simple lettre parvenir à une vérité indéniable ce [2] serait autant de pris. C'est tout ce que j'ai prétendu faire.

Il fait ici dans le jour une chaleur écrasante qui s'apaise un peu la nuit. Je ne tourne d'ailleurs que de nuit en ce moment mais il est impossible que les astres ne finissent pas moi aussi par me favoriser et que je ne m'engage pas dans la voie qui sera ma voie. Je ne me crois pas né d'une part pour faire des rôles de sixième plan dans des films douteux, d'autre part pour garder le silence et nager inactif, muet, insipide au milieu des événements.

Meilleures amitiés au docteur qui me rendrait bien service quand il en aura le temps en me donnant certaines précisions [3]. Meilleurs souvenirs à Mlle Colette [4] et amitiés bien cordiales pour vous.

ANT. ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Reims, le 11 juin 1931* [1].]

Chère amie,

La rectification n'a pas paru dans « Pour Vous » et bien qu'elle soit ultra-justifiée je n'ai aucun moyen de les y obliger puisque mon nom n'a pas été cité. A ma place que feriez-vous. Insisteriez-vous auprès du rédacteur en chef [2] ou d'un rédacteur ami, la lettre ayant été adressée au rédacteur de l'article que je connais à peine.

J'espère que l'article sur « Handji » jugé trop long paraîtra en juillet avec des coupures [3].

Recevez mes meilleures amitiés.

ANT. ARTAUD.

A ROGER VITRAC

Reims, 13 juin 1931.

Tu commences à m'emmerder avec tes façons de tirer sans cesse la couverture à toi. Je t'ai déjà laissé passer une fois ou deux l'enfantillage de te

donner pour le directeur d'un théâtre inexistant. Mais je n'admets pas qu'on mente comme tu cherches à le faire sur un passé que tout le monde peut vérifier et qui n'est pas celui que tu prétends. « Pour Vous » peut ne pas publier mes rectifications et je ne puis légalement l'y obliger n'étant pas nommé, mais si tu veux entre nous deux une explication publique et violente aux 2 Magots ou ailleurs je puis la faire aussi violente que tu le voudras. Et il me sera tout aussi facile qu'à toi, plus facile même, de faire sur mon nom dans les journaux une publicité sur les points qui te gêneront. En tout cas je tiens à te dire une fois pour toutes que *je me réserve le titre de Théâtre Alfred Jarry* et je suis décidé à utiliser contre toi si tu m'y obliges tous les témoignages qu'il faudra, sans préjuger d'autres moyens.

ANTONIN ARTAUD.

A MADAME YVONNE ALLENDY

[*Reims, le*] *20 juin 1931* [1].

Chère amie,

Je pense être rentré à Paris d'ici une dizaine de jours. J'avais écrit à Divoire avant votre dépêche et après votre lettre. La rectification a paru [2]. Mais j'ai reçu du rédacteur en chef de « Pour Vous » une lettre où il me reproche les nombreuses lettres

par lesquelles je la demandais. Or après une première lettre au rédacteur de l'article incriminé [3] 2 n[os] de « Pour Vous » ont paru sans la rectification; et il y avait dans ma lettre à Divoire quelques idées sur le cinéma parlant qui pouvaient fournir matière à un article très intéressant. Je crois ces idées curieuses, pénétrantes et vous savez que je ne suis pas indulgent pour mes œuvres. Or cette lettre étant maintenant à « Pour Vous » il y a de fortes chances pour que mes idées passent à l'as comme on dit en langage vulgaire et que je les retrouve dans quelque temps sous plusieurs autres signatures. Car si on me parle de la rectification on ne me parle guère de l'article. Divoire aurait bien pu s'en occuper.

J'ai eu il y a quelques jours une journée *d'inspiration.* J'attache à ce mot son sens majeur. Car je me suis retrouvé pendant quelques heures dans un état que je ne connaissais plus depuis des années, et qui semble bien être pour moi la condition même du travail et de la création. J'ai commencé ce jour-là une relation de la « Défaite de Salamine » et les 4 pages que j'en ai écrit sont certainement ce que j'ai fait de mieux [4]. Elles me donnent une idée de ce que je pourrai faire quand je rentrerai définitivement en possession de moi. L'authenticité, la sûreté et la densité secrète des images s'y organise [5] dans une parfaite clarté, et suivant les lois de la logique la plus imperturbable quoique ce soit la logique de l'enfoiré et de l'enterré.

Mes amitiés au docteur et à Colette [6].

Mes bons souvenirs pour vous.

ANTONIN ARTAUD.

A LOUIS JOUVET

Reims, 26 juin 1931.

Cher Monsieur,

Il y a deux mois, vous sembliez ne pas repousser en principe l'idée d'une collaboration avec moi, concernant quelques-uns à tout le moins des spectacles que vous aviez l'intention de monter au cours de la saison prochaine. Votre décision devait être fonction de la réussite ou de la conclusion de certains projets. Je suis en ce moment sur le point de conclure un contrat de longue durée avec Pathé-Natan. Contrat qui m'enlèverait toute liberté pendant une année environ. Je ne signerai ce contrat très avantageux financièrement parlant, que si je dois renoncer à toute idée de me livrer à une activité plus intéressante, pour moi, que le métier, dépourvu de toute initiative personnelle, d'acteur de cinéma!

Je crois avoir quelque chose à dire en matière de mise en scène théâtrale, quelque chose d'absolument personnel, comme un peintre de maintenant qui à côté d'autres formules vivantes, apporterait la sienne. Et je crois que le public attend, inconsciemment, que le théâtre lui donne ce que la peinture, la musique ou la poésie lui *ont donné*. Aucune pièce moderne, parmi les pièces de jeunes, sauf par moments et d'une manière fugitive les pièces

de Salacrou, ne donne à la scène l'équivalent par exemple de la peinture de Chirico, ou d'autres peintres au son plus actuel. J'avoue d'ailleurs que c'est autant une question de tendance générale qu'une question de personnalité

Je vous ai écrit deux lettres un peu théoriques pour exprimer une chose bien simple : c'est que j'ai le sentiment que vous auriez intérêt, à côté de spectacles solides et présentés suivant des procédés de mise en scène éprouvés, de donner à d'autres procédés, inspirés de certaines tendances actuelles, l'occasion de s'exprimer.

Dans l'attente de votre réponse croyez, cher Monsieur, à mes sentiments très dévoués.

ANTONIN ARTAUD.

AU DOCTEUR ET A MADAME ALLENDY

Reims, 6 juillet 1931.

Chers amis,

J'ai bien reçu votre aimable carte qui me prouve que vous pensez de temps en temps à moi. Mais je n'ai pas encore reçu de réponse à ma dernière lettre. Pourquoi?

Pour moi je suis malade, ayant une sorte d'abcès à l'anus qui me cause assez de fièvre.

Le travail que je fais ici consiste en un surme-

nage intense, casque sur la tête *et au soleil,* avec 35 degrés à l'ombre.

Je pense rentrer dans quelques jours à Paris. Meilleures amitiés.

ANTONIN ARTAUD.

A RENÉ DAUMAL

(Projet de lettre.)

Paris, 14 juillet 1931 [1].

DÉCLARATION

Cher ami,

J'en suis encore à me demander à quoi tendait l'objection que vous m'avez faite, touchant la question que je m'étais posée de savoir si dans [ ] [2] il fallait faire intervenir la notion de la dualité.

Vous êtes pourtant d'accord avec moi-même pour penser que cette sorte de déclaration manifeste que nous devons rédiger d'un commun accord pour expliquer les buts du théâtre que je veux faire doit rouler sur des objets absolument concrets, partir du procès de la situation actuelle du théâtre en France et en Europe et dire par exemple ceci; que :

à l'état de dégénérescence organique dans lequel se débat le théâtre en France depuis la guerre est venue s'ajouter ces derniers temps une sorte de crise industrielle qui vient de contraindre une bonne partie des théâtres de Paris de fermer prématurément leurs portes.

Toutefois [3], il est très significatif pour l'avenir du théâtre en France que dans le même temps un certain nombre de cinémas continuent à faire le maximum. Nous ne croyons pas que les prix relativement bas d'un spectacle cinématographique suffisent à expliquer cette chute à pic de l'intérêt du public pour le théâtre, et sa désaffection brusque d'une forme d'expression [4], dont le besoin était jusqu'ici et spécialement en période de crise assimilable aux denrées de première nécessité, mais il semble que le goût du public pour les spectacles, de cette [5] partie du public qui n'allait chercher dans une représentation théâtrale qu'un délassement d'ordre strictement digestif, doive trouver dans une représentation cinématographique un amusement à la hauteur. Car si l'on voit très bien dans le théâtre tel qu'il se pratique actuellement en France par quoi il se montre inférieur à n'importe quel film, même très ordinaire, on ne voit pas ni dans l'ordre intellectuel, ni surtout au point de vue spectaculaire en quoi il pourrait manifester sa supériorité. Et le public d'ailleurs, en vidant avec ensemble toutes les salles où se survit un théâtre de texte à prétentions littéraires et d'une observation psychologique douteuse, fait de lui-même justice d'un genre depuis longtemps périmé.

Si le théâtre est fait pour condenser un système

de vie [6], s'il doit constituer comme la synthèse héroïque de l'époque où il a été conçu [7], si on peut le définir comme le résidu concret et le reflet des mœurs et des habitudes d'une époque, il est certain que le cinéma nous donne de la vie moderne, dans ses aspects les plus variés, une image dynamique, et complète dont le théâtre est loin d'approcher.

Le théâtre tel qu'il se pratique, non seulement en France, mais dans toute l'Europe depuis près d'un siècle, est limité à la peinture psychologique et parlée de l'homme individuel. Tous les moyens d'expression spécifiquement théâtraux en sont peu à peu venus à céder la place au texte qui lui-même a absorbé l'action de telle sorte qu'on a pu voir en fin de compte le spectacle théâtral tout entier réduit à une seule personne monologuant devant un paravent.

Cette conception, pour valable qu'elle soit en elle-même, consacre pour les esprits des Occidentaux la suprématie du langage articulé, à la fois plus précis et plus abstrait, sur tous les autres; et elle a eu d'ailleurs comme résultat imprévu de faire du cinéma, art d'images, un succédané du théâtre parlé!

Si, dans sa concurrence du théâtre, le cinéma avait gagné la première manche, il semble bien avoir perdu la seconde. Ce qui d'ailleurs ne saurait insuffler au théâtre, devenu irrémédiablement passif, une vie qu'il a bien perdue.

Cependant, là où le théâtre en France semble ne pas pouvoir se libérer d'une atmosphère de maison close, et ne pas dépasser l'intérêt d'une séance de tribunal correctionnel, un effort a été fait dès

avant la guerre dans certains pays d'Europe et notamment en Allemagne, et depuis la guerre en Russie, pour restituer à l'art de la mise en scène et au spectacle le lustre qu'ils avaient perdu. Les Ballets Russes redonnent à la scène le sens de la couleur. Et désormais il faudra compter dans l'établissement d'un spectacle avec les nécessités de l'harmonie visuelle, comme après Piscator il faudra compter avec les nécessités dynamiques et plastiques du mouvement, comme après Meyerhold et Appia il faudra compter avec une conception architecturale du décor utilisé, non seulement en profondeur, mais en hauteur, et jouant dans la perspective par masses et volumes et non plus par surfaces plates et en trompe-l'œil.

Enfin, à la conception psychologique, à la vieille conception classique du théâtre de mœurs et du théâtre de caractère, où l'homme est étudié dans un sentiment on pourrait dire photographique, en tout cas inerte, mort à l'avance, anti-héroïque par essence, de ses passions, dans un cadre journalier et habituel, si bien que n'importe quelle pièce de théâtre est assimilable à un jeu d'échecs, ou à un jeu de construction psychologique et n'aboutit qu'à nous donner une image désolante et plate du réel; et quand une innovation apparaît dans ce sens elle fait succéder à la conception habituelle de l'homme tout d'une pièce et qui agit par blocs, et se démène en coups de boutoir, une conception éparpillée et multiforme de l'homme divisé dans une pièce pleine de glaces, tel qu'on peut l'entr'apercevoir dans les chefs-d'œuvre de Pirandello, et nous quittons ici la salle du tribunal correction-

nel ou tout au plus le prétoire de la cour d'assises, pour le cabinet du docteur psychanalyste, ce qui nous fait encore descendre d'un cran dans notre expérience psychologique et démoralisante de l'homme qui, quels que soient les monstres qu'il enfante et dont il fait sa compagnie habituelle, n'en est pas moins l'homme de tous les jours; à cette conception donc de l'homme en proie à l'extase devant ses monstres personnels, une tentative a été faite, et c'est la seule vraiment théâtrale, en Russie, sous la Révolution, pour faire succéder un théâtre d'action et de masses [8].

*

Une ère du théâtre est close et nous [ne] [9] croyons pas qu'il faille nous appliquer à condamner un genre que les événements condamnent [10].

Dans la mesure où le théâtre est [ ] [2], le cinéma a pris sa place.

Il y a place maintenant pour un théâtre qui [...]

Qu'il y ait une poésie du cinéma, c'est possible, mais

1° les nécessités industrielles forceront la plupart du temps le cinéma à la rejeter.

2° quand elle existe, elle ne saurait aucunement être mise sur le plan du théâtre, comme d'ordre physiologique, animal, mécanique;

3° grossière, sans magnétisme; c'est abusivement qu'on parle du magnétisme des images.

A LOUIS JOUVET

Dimanche 2 août [1].

Cher ami,

Je me permets de vous rappeler ce projet d'entrevue qui devait avoir lieu à votre retour de voyage fin juillet.

Je suis collant ou tenace car j'ai l'impression d'avoir quelque chose à dire, et ce que j'ai toujours conçu d'une sorte d'imperméabilité du monde scénique à tout ce qui n'est pas strictement lui, de la quasi-inutilité de la parole qui n'est plus le véhicule mais le point de suture de la pensée, de la vanité de nos préoccupations sentimentales ou psychologiques, en matière de théâtre, de la nécessité pour le théâtre de chercher à représenter quelques-uns des côtés étranges des constructions de l'inconscient, tout cela en profondeur et en perspective, sur le plateau, dans des hiéroglyphes de gestes qui soient des constructions désintéressées et absolument neuves de l'esprit, tout cela est comblé, satisfait, représenté, et au delà par les surprenantes réalisations du Théâtre Balinais qui est un beau camouflet au Théâtre tel que nous le concevons. C'est de cela et de bien d'autres choses encore que je voudrais vous parler, souhaitant que notre collaboration devienne autre chose que

quelques conversations sur le théâtre à propos de la pièce que vous serez sur le point de monter, entre deux séances de prise de vue.

Je ne suis pas un homme d'argent et ma vie assurée le reste m'indiffère.

Je suis bien cordialement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

58, rue Labruyère, Paris 9e.

A LOUIS JOUVET

Thouars, 27 août 31 [1].

Monsieur,

Devant l'impossibilité où je me trouve d'obtenir une réponse quelconque à mes propositions je vous prie de vouloir bien me renvoyer les manuscrits : projets de mise en scène, pantomime dramatique, etc., que je vous ai confiés [2].

Je n'admets pas que lorsque je me suis donné la peine de communiquer à quelqu'un même une esquisse de mes idées, mes communications demeurent sans réponse et non discutées. On m'a habitué à plus d'égards depuis quelques années dans Les Lettres Françaises et même au cinéma. D'ailleurs les projets que je n'ai pu réaliser chez vous, je suis sur le point de les réaliser ailleurs et

ce sera à votre détriment. Le théâtre n'est pas cette opération raboteuse d'artisan appliqué que vous le faites, de géomètre des épidermes et qui laisse tout le reste inexploré, non visité. Il sera dans la ligne que je préconise. On y viendra avec ou sans moi.

Recevez mes hommages distingués.

ANTONIN ARTAUD.

58, rue Labruyère, Paris 9e.

A LOUIS JOUVET

Jeudi soir,
17 septembre 1931[1].

Cher ami,

Ce que j'ai à vous dire, du moins en ce moment et de manière urgente, tient en peu de mots et je préfère vous l'écrire afin que vous puissiez y penser tout à votre aise et me donner quand j'irai vous voir une réponse mûrement étudiée. Vous m'offrez en somme, sans pouvoir me donner de date, de venir, — à l'occasion et si les circonstances s'y prêtent, — monter un spectacle au théâtre Pigalle, et sans que vous puissiez me dire si ce sera pour cette saison ou pour une autre. Cela dépendra évidemment de la destinée de votre prochain spectacle. En somme vous admettez l'idée de me confier

un spectacle à monter, vous pensez sincèrement que je pourrai ne pas trop mal m'en tirer mais vous n'êtes pas convaincu de la nécessité de me permettre de faire tout de suite mes preuves. Et je pense, moi, qu'il y a tout de même urgence. Ensuite ce n'est pas exactement ce que j'attendais de vous, ni même ce que j'avais cru comprendre qu'il était dans vos intentions de me proposer. Je vous parle en ami, en copain, et j'ai pour politique de ne pas chercher à faire de diplomatie et de dire toujours franchement ce que je pense, de montrer enfin sans déguiser le fond de mon cœur. Je suis sûr de ne pas me tromper en pensant qu'une telle attitude ne peut que vous plaire et que vous me comprendrez lorsque je m'exprimerai franchement.

J'avais donc cru comprendre que vous aviez besoin d'être aidé dans votre travail mais je pensais que vous attendiez de moi une aide précise et immédiate et qui n'aurait pas consisté simplement à vous relayer dans votre travail de metteur en scène et à mettre un spectacle en scène chez vous dans un temps X. Cela serait dans vos intentions que je n'aurais nulle raison de refuser. Mais que ferai-je d'ici là? En effet, n'étant pas entretenu, je dois penser à assurer mon pain quotidien. Je peux faire du cinéma, mais, à l'encontre de ce que vous croyez, c'est risquer d'aliéner définitivement ma liberté. Ne sachant ni quand ni comment je mettrai en scène chez vous, je ne puis refuser aucune affaire de cinéma qui me serait proposée et cela risque de m'entraîner très loin,

1° d'abord à signer des contrats de longue durée qui ne me laisseraient aucune liberté ni de jour,

ni de nuit, ou dans des périodes de temps qui ne coïncideraient peut-être pas avec celles où vous pourriez avoir besoin de moi,

2° ensuite à partir à l'étranger, comme l'année dernière où j'ai passé en somme six mois à Berlin.

Ensuite, n'ayant aucun contrat à Paris, je pourrai être amené à rester à l'étranger, et cela également comme l'année dernière où il s'en est manqué d'un cheveu que je ne sois engagé comme metteur en scène de théâtre dans l'un des principaux théâtres de Berlin [2]. Ce qui a presque réussi il y a un an pourrait réussir complètement cette année-ci. Il me semble que si vous tenez à m'avoir, et il peut être naïf de ma part de le croire, vous devez tenir à vous assurer mon concours. Et je pensais que ce concours pourrait être effectif et constant. Que je pourrai devenir en quelque sorte votre bras droit et vous aider en toutes choses : « Déblayer ou achever une mise en scène commencée par vous, lire et rechercher des manuscrits, vous remplacer à des répétitions auxquelles vous seriez empêché d'assister, rédiger les papiers pour la presse, établir les programmes, mettre au point, d'après vos propres plans, un décor, un éclairage, tous travaux qui auraient pour but de me faire prendre contact avec tous les rouages intérieurs du théâtre où vous m'appelleriez ensuite à monter un spectacle en toute liberté. » Je suis capable dans des circonstances comme celles-là de donner un fort coup de collier et d'abattre [3] de la besogne, et la faible mensualité qui me serait allouée se retrouverait amplement en fait de besogne abattue, d'impulsion donnée aux travaux internes du

théâtre. J'accepterai même un prix plus faible que celui dont je vous ai parlé pourvu que certaines libertés me soient laissées d'arrondir ce chiffre faible. Mais je vous appartiendrai entièrement et je ne serais pas obligé d'aller mettre en scène dans d'autres théâtres. Je vous ai exposé clairement ma situation qui est celle d'un homme qui n'a strictement que son travail pour vivre. Je crois que si vous vouliez vraiment m'avoir, ce ne serait pour vous qu'un jeu de convaincre l'administration de Pigalle. Mais je ne crois pas que vous veuilliez m'avoir, du moins sur les bases que je vous suggère. C'est pourquoi j'ai besoin de connaître d'une manière très précise vos intentions afin de prendre d'autre part mes dispositions en conséquence.

Vous m'avez suggéré d'aller offrir mes services comme metteur en scène à Paramount, entre autres firmes. Dans l'état actuel du cinéma et étant donné l'état d'esprit régnant, je serais le dernier à qui on pourrait penser. Voyez-vous ou avez-vous un moyen de vaincre les résistances, et de dire à Paramount ce que je suis et ce que j'ai fait et le fond que l'on peut faire sur moi. Évidemment si l'on pouvait me confier pour commencer un ou deux petits sketches à mettre en scène, ce serait provisoirement une solution. Mais cela indiquerait que le cinéma a changé son orientation piteuse et scandaleuse. Et cela me permettrait d'attendre que vous ayez besoin de moi.

Permettez-moi d'insister encore une fois en terminant sur l'urgence qu'il y aurait à essayer sur une importante scène française des procédés de théâtre jamais utilisés ici, sur l'urgence de tenter

les premiers certaines choses, de prendre la priorité sur ce que l'on pourrait faire à l'étranger dans le même sens. Tout cela qui a l'air bougrement théorique tant que l'on se contente d'en parler vous apparaîtra toujours théorique et gratuit sous ma plume, et même contraire à l'expérience, *tant que ça n'aura pas été réalisé.* Car ce sont des choses qui ne passent pas dans les mots, que les mots trahissent, et c'est pour donner au moins une esquisse de réalisations futures que je voudrais, avant de venir chez vous comme metteur en scène, faire *tout de suite* un travail d'assistant qui s'occuperait de tout et que vous verriez tout de suite à l'œuvre dans des objets de détail. Ne me répondez pas; je viendrai vous voir demain ou après-demain soir et je vous demanderai de me consacrer une bonne heure. Je crois que vous ne le regretterez pas.

De tout cœur vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

Excusez ce long papelard.
Mais je ne pouvais faire autrement.

A LOUIS JOUVET

[*Paris, le 21 septembre 1931* [1] *?*]
Lundi soir.

Cher ami,

Je passerai vous prendre mercredi soir vers minuit ½ au café qui se trouve en face du Théâtre Pigalle. J'espère que vous serez libre et que nous pourrons causer un moment. J'ai besoin d'avoir dès maintenant des précisions — dans la mesure où vous pourrez me les donner, soit sur ce que vous pouvez faire, soit sur ce que vous ne pouvez pas faire, afin de prendre moi-même mes dispositions et d'importantes décisions.

Bien sympathiquement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Si vous préférez un autre soir voulez-vous me le faire savoir. Sauf contre-ordre de vous je viendrai mercredi.

A JEAN PAULHAN

Paris, 23 septembre 1931.

Très cher ami,

Je compte ouvrir ces jours-ci un cours d'art dramatique et cinématographique. Je donnerai mes leçons dans la salle de conférences des Éditions Denoël & Steele, 19, rue Amélie.

Pensez-vous pouvoir m'envoyer des élèves?

En tout cas j'espère que vous voudrez en parler autour de vous et que vous pourrez me rendre le service de faire passer dans la N.R.F. une courte note dans ce sens. Il suffirait d'annoncer qu'Antonin Artaud va donner des leçons d'art dramatique et cinématographique. Cela fait partie pour moi de tout un programme d'action. C'est vous dire que ces leçons auront un intérêt qui ne sera pas simplement didactique et je crois qu'elles sont de nature à intéresser bien des débutants.

Cette note pourra-t-elle paraître dans le prochain n°. J'irai voir d'autre part les services de publicité de la N.R.F. afin de voir si l'on ne pourrait pas me consentir dans les prix doux un petit quart de page dans le même but.

Si vous êtes de retour j'irai vous voir prochai-

nement. Il me tarde beaucoup de vous revoir enfin.

Je suis de tout cœur votre ami.

ANTONIN ARTAUD.

58, rue Labruyère.

P.-S. — Il suffira que les élèves possibles m'envoient un mot ou 19, rue Amélie chez Denoël & Steele ou chez moi.

Merci et pardon.

A LOUIS JOUVET

[*Paris, le 15 octobre 1931* [1].]
Jeudi soir.

Cher ami,

Quand pourriez-vous me voir? J'entends : me consacrer une bonne heure en toute liberté : je ne vous demanderai pas cela avant la répétition générale de Judith [2]. Mais après! J'ai une pièce, que je voudrais vous lire, non pour vous en révéler les beautés, ce qui serait saugrenu, mais pour vous en faire *entendre* mon interprétation, pour vous en proposer mon écho personnel. Rien actuellement parmi le théâtre existant, déjà écrit, ne me paraît plus urgent que de *jouer* cette pièce-là [3]. — Laissez de

côté la perversion, la pourriture plus ou moins avancée de l'époque, ne considérez que le son douloureusement humain de cette pièce, les échos comme de cris dans un souterrain ou en rêve. Nul homme à aucune époque n'est insensible aux travaux de son inconscient, à ce qui peut se donner de coups de pioche dans les fulgurants silex de l'inconscient. Pourquoi ne me laisseriez-vous pas monter cette pièce au théâtre Pigalle? Même si Judith est un succès. Cela vous en ferait deux si je suis laissé libre, et si on me laisse le temps de la travailler comme je l'entends. Cela n'augmenterait pas excessivement les frais du Théâtre Pigalle puisque vous avez la troupe. S'il y a un écart de quelques milliers de francs pour les décors, peut-être pourrai-je les trouver. Enfin fixez-moi un rendez-vous ferme.

A vous très cordialement.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Le Théâtre Pigalle a-t-il vraiment reçu *le Roi des Enfants* [4] et quel genre de succès peut-il en espérer?

Je ne comprends pas!

A JEAN PAULHAN

[*Paris, le 18 octobre 1931* [1] *?*]
Dimanche soir.

Cher ami,

Quand pourrai-je vous voir. Je me serais hasardé à la N.R.F. si j'étais sûr de vous y trouver. Mais je ne voudrais pas être inopportun.

Voici de quoi il s'agit : je suis très embêté, je ne travaille pas et n'ai aucune espèce de situation, ni rien en vue au cinéma ni ailleurs. J'ai pensé que vous pourriez peut-être me donner une idée, me faire une suggestion utile.

J'ai le souci du pain quotidien à un point affreux et cette angoisse est pour beaucoup dans mon inaction intellectuelle.

Peut-être pourriez-vous me donner une recommandation pour jouer comme acteur même sur les Boulevards, peut-être par Valery Larbaud pourriez-vous m'aiguiller vers un secrétariat quelconque soit dans un théâtre, soit chez un particulier.

Excusez-moi mais je ne sais à quel diable me vouer.

Votre ami,

ANT. ARTAUD.

A LOUIS JOUVET

Mardi soir,
20 octobre 1931.

Cher ami,

Pourquoi ne me laisseriez-vous pas encore quelque temps le manuscrit du « Roi des Enfants[1] »? Mon opinion personnelle sur la valeur de la pièce compte peu, de même que les pronostics de succès que je puis en tirer. Je voulais simplement savoir s'il était sûr que cette pièce serait jouée et si vous, Louis Jouvet, comptiez personnellement sur un succès en la jouant, et quelle serait la qualité de succès que vous en attendiez. Je voulais en outre savoir si la date de sa représentation était à peu près fixée. Tout cela afin de ne pas faire un travail inutile. Ceci posé, et si vous pensez sincèrement que je puisse vous être utile à quelque chose, je ne demande pas mieux, que cette pièce doive être jouée ou non, que de me mettre au travail et de vous communiquer mes suggestions personnelles sur son compte. Je vous rédigerai une sorte de rapport aussi complet que possible et vous l'utiliserez ensuite comme vous l'entendrez.

Il n'y a pas, et je pense que vous pensez comme moi, sur ce point, de pièce jouable quelle qu'en soit la qualité, qui ne puisse être améliorée, et

même redressée et refaite par une mise en scène habile. Mais je ne crois pas qu'une mise en scène soit une question d'écritures et puisse se faire sur le papier. C'est bien même la qualité distinctive des choses de théâtre qu'elles ne puissent être contenues dans les mots, ou même en des esquisses. Une mise en scène se fait *devant* la scène. Et on est homme de théâtre ou on ne l'est pas. Il me paraît absolument impossible de décrire un mouvement, un geste ou surtout une *intonation* scénique, si on ne les fait pas. Décrire une mise en scène d'une manière verbale ou graphique c'est essayer de faire une esquisse par exemple d'une certaine sorte de douleur. Les projets de mise en scène concernant la *Sonate des Spectres* ou le *Coup de Trafalgar* et qui vous ont paru un peu littéraires me paraissaient pourtant bien le maximum de ce qui peut être *écrit* et *décrit* si l'on s'en tient au langage des mots. Les mêmes mots visant à décrire un geste, un son de voix peuvent être vus et entendus sur la scène de dix mille façons différentes. Tout cela est incommunicable et doit être démontré sur place. L'idée du dispositif scénique que je pourrai vous communiquer ne vaudra que par la façon dont il sera meublé de déplacements, de gestes, de chuchotements et de cris. J'ai l'idée de toute une technique sonore et visuelle dont on ne pourrait venir à bout si on essayait de la décrire qu'avec des volumes farcis de ratiocinations verbales tournant toutes autour du même point cent fois repris. Et tout cela serait vain quand une seule intonation réelle parviendrait au même but, instantanément. Ce qui veut dire que les sugges-

tions que je pourrais vous faire n'auraient de valeur que si je suis mis à même de conduire la mise en scène matériellement et réplique par réplique, avec les mouvements correspondants. En effet, matériellement, objectivement, je vois la mise en scène réduite aux quelques objets et accessoires indispensables et significatifs, avec toujours un certain nombre d'étages ou de plans dont les dimensions et la perspective jouent dans l'architecture du décor. Je vois ces plans ou étages jouant dans une *qualité* de lumière qui est pour moi l'élément primordial du monde scénique. Mais je vois en outre le diapason des voix, et le degré des intonations constituant eux aussi des sortes d'étages, et en tout cas un élément concret ayant la même importance que le décor ou que le diapason lumineux. Tout cela avec des mouvements, des gestes, des attitudes réglés avec la même rigueur que les mouvements d'un ballet, quoique d'une façon plus imperceptible, moins évidente que les mouvements d'un ballet. C'est pour moi cette rigueur s'attachant à tous les ordres d'expression possibles sur une scène, qui est le théâtre, alors que dans notre théâtre européen on ne s'attache guère qu'au texte, et encore. Et avec cette idée vraiment paradoxale prise à Diderot que sur la scène l'acteur ne sent pas *réellement* ce qu'il dit, qu'il conserve le contrôle absolu de ses actes, et qu'il peut jouer et penser en même temps à autre chose : à ses poules et à son pot-au-feu. — J'en aurai encore long à dire là-dessus. Je m'arrête. Tout ceci fera l'objet d'une conférence sur le théâtre que je donnerai prochainement à

la Sorbonne avec une lecture de pièce [2]. J'aimerais bien que vous ayez lu dans la Nouvelle Revue Française d'octobre mon article sur le Théâtre Balinais [3] et que vous m'en parliez. Je suis à votre disposition *en toute sincérité*, et tout à fait cordialement pour tout ce que vous attendrez de moi au sujet du « *Roi des Enfants* ». Je ne demande pas mieux que de faire un travail très précis là-dessus. Je ne suis pas actuellement dans une situation à refuser du travail, étant donné que je ne veux plus faire de cinéma, comme acteur, et je vous demande même de me fournir une occasion de travailler.

Bien cordialement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

58, rue Labruyère, 9e, Paris.

A JEAN PAULHAN

[*Novembre 1931* [1].]
Mardi soir.

Cher ami,

Entendu pour samedi. Je passerai prendre Groethuysen à 6 heures.

Merci de la nouvelle que vous me donnez. D'ici à ce moment-là j'espère pouvoir me débrouiller.

D'ailleurs je compte qu'en dehors de WOYZECK[2] soit Dullin, soit Jouvet pourront m'utiliser d'une manière intéressante pour moi. Tout ce que vous faites pour moi du point de vue matériel me va au cœur.

J'ai vu l'autre film des « Marx Brothers » qui était en effet une chose étonnante et *significative.* Je m'en vais tâcher de voir celui-ci et si personne ne vous a rien promis là-dessus j'essaierai d'écrire une note [3]; je vous dirai mieux cela après avoir vu.

Bien amicalement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

A AUGUSTE BOVERIO

(Projet de lettre.)

[*Paris, le 7 décembre 1931* [1].]
Lundi.

Mon cher Boverio,

Je ne suis pas venu vous voir après le spect. parce que je ne voulais pas vous embêter, et non à cause de la terrible impression qu'a faite sur moi le petit travail d'ajustement théâtral d'Obey. Ce n'est pas le nationalisme d'une pareille affaire qui me dégoûte mais la façon bébête et primaire dont il s'exprime. Le nationalisme est une attitude

qui doit se défendre avec des crocs et non avec des bâtons de guimauve et je suis prêt à admettre un patriotisme atroce et menaçant. Humainement cela se défend. Mais non ce nationalisme de mauviette et de missel, avec ces litanies stupides à des généraux, et cette prostituée de Carnaval, cette Déesse Raison costumée en Dame France et qui constitue la vision républicaine de la France.

Ce qu'il y a de pernicieux dans ce spectacle, c'est qu'il est admirable théâtralement et qu'alors qu'on est prêt à se lever et à hurler de révolte quelque chose de concret et de plastique, quelque chose qui est de l'art dramatique retrouvé et renouvelé vient vous prendre soudainement aux entrailles et vous oblige à vous taire par respect pour les acteurs. Oui, on sent par moments passer le souffle du vrai théâtre et cela est très important.

Si la N.R.F. n'a encore rien publié sur les *Quinze* je suis prêt à faire un article soit sur votre dernier spectacle soit sur l'ensemble de vos spectacles. Répondez d'urgence.

Indéniablement Salacrou s'est servi de certains éléments de la pièce de Vitrac « Le Coup de Trafalgar » qu'il a arrangés à sa façon, de même que certaines idées de *mise en scène* de sa pièce [2] sont inspirées de celles du Théâtre Alfred Jarry. Cela ne peut même pas se discuter. Si je vous vois je préciserai et je crois que vous serez de mon avis.

Vous êtes admirable dans le Messager, inutile de vous le répéter.

A vous.

ANT. ARTAUD.

P.-S. — J'ai retrouvé les termes exacts de la critique de votre collègue.

Je l'avais remarquée comme le modèle exact de la critique qui se trompe d'adresse :

Il me reproche d'avoir utilisé un certain procédé surréaliste dont je n'avais pas bien pénétré l'esprit selon lui, mais ce procédé surréaliste je l'ai *inventé* au même titre et en même temps que les autres surréalistes type et c'est pour avoir eu connaissance de mes textes que ceux-ci m'ont demandé de me joindre à eux et de collaborer à la R. S. où ces textes ont paru d'abord et où je les ai ensuite repris [3].

Autant je suis prêt à admettre la critique d'un écrivain qui a fait ses preuves, autant je ne peux prendre en considération l'éreintement d'un critique amateur qui se dépucelle littérairement en critiquant. J'insiste parce que j'ai horreur de l'injustice, surtout quand elle est dictée par l'ignorance.

A STEVE PASSEUR

(Projet de lettre.)

12 décembre 1931 [1].

Cher Mr,

Comme vous le savez M. L. Jouvet vient de me donner le manuscrit des Tricheurs [2]. Il l'a fait,

vous y consentant, et vous ne serez donc pas étonné de me voir vous en parler. Je ne vous dirai pas ce que j'en pense : je n'en pense rien : je l'admire et la trouve « costaud ». Elle m'en bouche, comme on dit, une surface, pour continuer à m'exprimer un peu vulgairement. Enfin c'est pour moi une de ces machines un peu géniales dont l'impression dominante qui s'en dégage est le vertige et la stupeur. Je vous prie de croire que je n'exagère pas, mais cette pièce me semble quelque chose de si fort, intellectuellement parlant, que j'ai simplement peur des réactions d'un public qui pense en général avec son sexe, non avec son esprit. J'aime dans votre pièce ce mépris de l'indéracinable putasserie des femmes qui s'exerce presque dans chaque réplique et dans toutes les réflexions de Luckmann quand il consent à « découvrir » sa pensée. Si les femmes sont si putains, si tout en matière d'amour tourne autour de la question Sexe, si la fidélité physique, comme l'autre d'ailleurs, est devenue impossible, c'est que notre époque a perdu le sens de la réalité mystique de l'amour, comme de toute réalité d'ailleurs qui ne serait pas physique, matérielle et immédiatement accessible aux sens.

Il est bon en face de cela que nous voyions enfin dans une pièce un homme venger dans l'amour ce qui n'est pas accessible, user, réduire, et vider une femme sur tous les plans où ce qui n'est pas de son domaine physique et sexuel peut l'atteindre, et s'en aller, l'ayant pompée et rendue nulle, avec l'image mystérieuse qu'il a été capable de s'en créer. Il est bon que nous ayons affaire pour une

fois à un homme qui pense, et qui pense assez fort (que ce soit vous, cet homme, ou Luckmann) pour s'attaquer au problème tel qu'il se pose, pour en tirer toutes les conséquences humaines, pour le poser dans sa rigueur et pour lui donner la seule solution qu'il comporte : c'est qu'au fond (mais ceci nous ne le dirons pas trop fort à la représentation) l'amour, image spirituelle, ne se peut résoudre que par l'esprit, par une sorte de création seconde que l'on emporte en effet et que l'on défend.

Nous ne le dirons pas trop ou peut-être serons-nous obligés de le dire extrêmement fort car cette pièce ne peut avoir de conclusion dans les faits et ceux qui en demanderont une seront des cons qui n'ont pas compris.

En somme nous aboutissons tous au même point, et je suis très ému d'avoir trouvé cela dans une pièce de vous, qu'il n'y a pour les véritables Bien Pensants d'issue que dans la folie ou dans la tombe.

Et ce petit souffle d'au-delà sur quoi se termine la pièce est encore sensible au milieu lorsqu'à l'idée qu'Agathe suicidée et morte pourrait venir le tourmenter Luckmann ne peut dissimuler la véritable inquiétude qui l'assiège à ce moment-là.

Cette idée qu'il ne peut y avoir d'issue que dans la folie ou dans la tombe vous paraîtra peut-être un peu sotte exprimée ainsi, mais comme au fond elle est aussi banale qu'elle est vraie, considérez que j'ai voulu dire que j'ai été ému de voir que dans votre pièce s'exprimait une sorte d'inquiétude métaphysique, par vos moyens à vous qui sont psychologiques, et c'est une inquiétude que le peuple juif a peut-être, mais que tout ce qui a

quelque valeur dans notre monde moderne et occidental possède au suprême degré.

J'aurai encore beaucoup à dire sur votre pièce. Vous ne pouvez douter en tout cas que je ne l'aie comprise. Je ne sais où vous trouverez à Paris Samuel Luckmann ni les autres à cause du nuancement psychologique infini de votre dialogue qui demande aux acteurs *une présence d'esprit* dont peu d'acteurs sont ici capables.

Tout à votre disposition et sympathiquement je suis vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

*

Aussi bien la poésie absolue est-elle d'essence métaphysique, non qu'elle exprime des idées extrêmes, mais parce qu'elle est ces idées extrêmes, rendues à l'activité, elle exprime des états intellectuels décisifs, elle reprend ce pouvoir de dissociation, de décrochement [3].

A STEVE PASSEUR

(Projet de lettre.)

[*Paris, le 13 décembre 1931* [1].]
Dimanche.

Cher Monsieur,

Je suis sûr d'ailleurs que mon interprétation vous paraîtra fausse et même un peu ridicule. J'ai

vu dans votre pièce tout ce que vous n'y avez pas mis et je n'ai rien vu de ce que vous avez voulu y mettre. Je pense que votre réussite aura été justement dans le fait que Luckmann, s'il triche, triche si bien que la pièce terminée *sa pensée* demeure encore une énigme.

Oui, mais pourquoi triche-t-il?

Et dans cette espèce de mensonge systématique, effréné, n'entre-t-il pas tout de même une part d'inconscience, de suggestion, n'y a-t-il pas au fond toujours ce même désir de se rejeter dans la chimère, l'illusion, l'irréalité, etc., etc., et autres portes de sortie mensongères. Le tricheur est bien celui qui corrige le sort, donc le réel, donc c'est un mystique en son genre.

Vous comprendrez la sorte de scrupules qui me font vous écrire comme je le fais. J'espère ne vous avoir pas trop importuné et croyez-moi bien cordialement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Pourquoi triche-t-il si ce n'est pas insatisfaction et en trichant d'abord avec lui-même?

Tort [2] du point de vue psychologique atrocement juste mais trop désespérant.

A ROGER VITRAC

14 décembre 1931 [1].
Lundi soir.

Mon cher Vitrac,

Il y a une question posée tout au long de la pièce [2] :

« Pourquoi s'est-elle rasé la moitié [3] de la tête. »

Tu réponds en nous apprenant *ce qu'elle a fait de ses cheveux*, non pourquoi, pour quelle raison [4] intérieure, mystérieuse, mystique même si tu veux, elle les a rasés [5].

Il y a accessoirement une autre question posée : Pourquoi Arcade [6] a-t-il déserté. »

Tu y réponds magnifiquement non sur le plan des faits et de la logique, mais sur le plan intérieur, sur le plan de l'esprit, par une attitude intellectuelle parfaitement valable et surprenante en face des faits et de la réalité.

Il te reste, à mon sens, pour que ta pièce soit complète, à nous donner sur ce même plan intérieur et mystérieux, une raison valable de cette tête à moitié rasée, puis rasée ensuite complètement.

Je veux bien qu'une pièce ne conclue pas et que son paroxysme ne soit pas à la fin; mais il me semble que si ta pièce déçoit un peu c'est par une chute non de l'action, mais du ton, et de l'intérêt

que nous portons aux personnages. Il est bon que nous les abandonnions et que nous nous détachions d'eux, que nous les trouvions insipides même, mais non que le dernier tableau nous apparaisse inutile, et que nous ayons l'impression que l'atmosphère qui s'y résout n'est pas celle qui a régné tout au long de la pièce. A mon sens tu devrais *modifier* ce tableau. Il y faudrait peu de chose : changer ou ajouter cinq à six répliques, ensuite trouver une explication plus surprenante de la chevelure rasée.

Je viendrai d'ailleurs te parler de cela [7].

Ne vois dans ce que je te dis que l'intérêt que je porte à ta pièce pour laquelle je suis décidé à faire tout [8] ce que je pourrai si tu y consens.

A toi amicalement.

A. ARTAUD.

A ROGER VITRAC

(Projet de lettre.)

17 Xbre 1931 [1].
Jeudi.

Mon cher Vitrac,

Quand tu auras expliqué, de la manière *transcendante* (j'insiste sur le mot, si prétentieux soit-il) sur laquelle nous comptons tous, car nous sommes exigeants, le mystère de la chevelure, il te restera

à expliquer d'une manière tout aussi transcendante mais cette fois plus objective l'arrestation d'Arkade et son apparition en statue ou monceau de gélatine tuméfiée par les coups qu'il a reçus de la part de la flicaille (des flics). Pour la chevelure il suffit en effet, me semble-t-il, d'une explication parlée ou écrite, mais pour Arkade il faut que l'erreur dont il est victime ne soit pas gratuite uniquement, ne demeure pas gratuite comme elle l'est jusqu'à présent. Car elle résout la pièce. Or cette arrestation dont tu veux qu'elle laisse un doute dans l'esprit du spectateur [2] de façon qu'il ne sache pas si elle est ou non justifiée et qu'il soit obligé de la prendre comme la conséquence morale et en somme la punition matérielle de ses escroqueries et de son attitude louche, ce qui effectivement résout la pièce sur le plan moral, il faut que cette conclusion apparaisse aussi sur le plan objectif, que l'on soit obligé *de faire la liaison*, de sentir que c'est de cette façon morale que cette arrestation, qui serait sans cela une erreur policière gratuite, se motive.

A toi de trouver les détails, éléments et mots d'esprit objectifs qui mettent en relief tout cela et dégagent la moralité de l'œuvre.

Bien cordialement à toi.

ANT. ARTAUD.

A ROGER VITRAC

27 décembre 1931 [1].
Dimanche soir.

Mon cher Vitrac,

Je suis allé réclamer à Jouvet le manuscrit de ta pièce, comme convenu [2]. Il ne me l'a pas rendue sans me donner son opinion que j'ai discutée. La discussion est allée assez loin et j'ai eu l'occasion de lui dire tout ce que je pensais non seulement de ton théâtre, mais du théâtre en général et de ce qui actuellement se trame sous couleur de spectacles théâtraux. Bref, de fil en aiguille la discussion en est venue au point qu'il m'a demandé lui-même que j'aille lui faire une lecture de ta pièce.

Cela te paraîtra sans doute inutile et déplacé. Tu ne comptes pas sur Jouvet, etc., etc., mais j'estime que tu as tort et qu'il ne faut négliger aucune chance et puisque Jouvet demande à m'entendre j'aurais tort de laisser tomber cette occasion de montrer tout ce que vaut ta pièce et presque tout ce qu'elle pourrait rendre à la représentation.

J'ai une autre lecture à en faire aussi à Dullin, mais il vaut mieux courir les 2 chances à la fois qu'une seule. Ne t'impatiente pas. Laisse-moi le

temps de manœuvrer. Bon courage et à bientôt. Je t'envoie mes meilleurs vœux.

ANT. ARTAUD.

P.-S. — Il me faut encore jusqu'à la fin de la semaine car il faut que Dullin et Jouvet trouvent chacun 2 heures un de ces jours pour m'entendre et 2 heures consécutives 2 fois de suite ne sont pas si faciles à trouver.

Amicalement à toi.

ARTAUD.

P.-S. — J'ai reparlé de ta pièce avec les Allendy[3]. Ils pensent comme moi qu'il n'y a presque rien à faire pour corriger la pièce; que tout peut rester en l'état et qu'il suffit de trouver l'explication de la chevelure rasée. Cette explication d'ailleurs, disent-ils, n'a pas besoin d'être une explication vraie, mais il faut à tout prix qu'elle soit *transcendante*, qu'elle nous entraîne sur un plan surélevé comme celle de la désertion.

Si infimes que soient matériellement les modifications auxquelles elle peut t'entraîner il ne faut pas moins que tu la trouves car, ainsi, ta pièce est inachevée.

Et il ne s'agit pas de tricher : tant que l'explication ne sera pas trouvée, *égale à ce qu'elle doit être*, la pièce demeurera inachevée. Or songe que je lis ta pièce cette semaine à 2 directeurs de théâtre qui n'ont pas les mêmes raisons que moi de te faire le crédit que je pourrai te faire en pareil cas. Cela peut

les empêcher de recevoir la pièce. Et je ne jouerai pas la même partie deux fois. Donc dépêche-toi.

Tu aurais tort de t'endormir sur tes lauriers anticipés et de croire que le charme des détails, l'humour, l'atmosphère feront oublier l'absence de base et d'explication. N'oublie pas que cette explication à trouver est le centre de la pièce.

Et j'estime que l'explication des cheveux rasés en entraîne une autre que je vais tâcher de te préciser à mon tour. Il y a dans ta pièce une sorte de physique de la destruction. Tu jettes en somme condamnation sur tout un monde petit-bourgeois avec sa sottise, son hypocrisie, et ses tares symbolisées et synthétisées par *Arcade* qui est une sorte de synthèse morbide et magnétique de tous les vices et de tous les stupres dont le mouvement inconscient qui les guide, rejoint un autre mouvement inconscient, plus vaste et plus universel, et c'est celui qui apparaît à la fin du quatrième tableau exprimé dans la très belle tirade que tu sais. Sans doute tout cela n'est-il pas dans ta pièce aussi clair que je le dis et c'est tant mieux. J'ai tort de réduire d'ailleurs tout ce grouillement en termes aussi nets et aussi *déterminés* mais j'y suis contraint par les nécessités de ma démonstration même. Car voilà où je veux en venir :

Cette erreur policière dont est victime Arcade et qui peut clore en effet et d'un autre côté, en dehors de l'histoire des cheveux, — la pièce [4],

n'est valable, cette erreur, que si elle se motive, non dans les faits et logiquement mais si j'ose dire (c'est ma marotte [5]) *métaphysiquement*, si elle apparaît comme une révolte de la fatalité et du destin

contre Arcade qui ne cesse de les violer et qui l'a fait jusqu'ici impunément, ou si ce n'est pas le destin qu'il viole, si c'est de simples petites filles en tant que satyre, ce qui serait un autre trait de son caractère en rapport d'ailleurs avec la chevelure rasée, — tout cela en bref demande à être psychologiquement plus étoffé et l'image d'Arcade qui laisse pousser sa barbe et se couvre de verres bleus pourrait être à la fin quelque chose de presque sublime et d'inquiétant si dans l'atmosphère sadique qui s'en dégage tu arrives à retrouver le côté harmonieux et musical, le côté mélodique du travail de déchirement intellectuel de Sade. ———————

Je veux dire si tu arrives à nous faire sentir la raison d'harmonie profonde et mélodieuse de ce mystère, et de ces débordements.

Tout se tient : la chevelure, les verres bleus et la barbe *devenue longue* d'Arcade.

Il y a là dedans de profondes idées d'équilibre mystique et de compensation, fût-ce dans le simple domaine des poils. Mais dans les rêves il n'y a pas de domaine ni de symboles bas, de symboles roturiers [6] et bas. Tu le sais mieux que moi.

Je te jure que mes éloges ne se trompent pas d'adresse. C'est en mettant tout cela sur le plan surélevé, le plan haut que je te suggère que tu feras de ta pièce une grande pièce, non arbitrairement mais la grande pièce qu'elle doit et peut être si tu as toi-même assez de lucidité pour en tirer les conséquences qui en découlent spontanément et presque mécaniquement.

A toi.

A. ARTAUD.

A ROGER VITRAC

Vendredi matin
1er janvier 1932.
8 heures [1].

Mon cher Vitrac,

Je suis absolument désolé que tu aies vu une allusion à une chose te concernant dans une plaisanterie facile qui n'avait pour but que de tourner mon propre cas en dérision. Peut-être aurais-je dû penser à ta susceptibilité à ce moment-là : je ne l'ai pas fait, je n'y ai pas pensé, je n'ai pas pensé à toi; et pourquoi y aurais-je pensé?

Si j'avais cru que mes paroles étaient applicables à qui que ce soit je n'aurais pas parlé car à ce compte-là tout le monde aurait dû se croire désigné. Je te répète une fois de plus que seule l'heure, et surtout le lieu m'ont incité à faire cette plaisanterie, cela et le besoin de *braver* par un sarcasme les commentaires de chacun [2] après le petit emprunt que je t'avais fait.

Voici, exactement, la psychologie de mon geste, et je ne vois pas d'autre moyen de me justifier et de t'enlever les mauvaises pensées que tu pourrais encore conserver à cet égard. Cela me peine d'autant plus que j'espère qu'une nouvelle ère d'amitié va s'ouvrir entre nous; amitié à laquelle il serait

absurde que tous mes gestes ne se conformassent pas, et à laquelle j'espère que tu seras de ton côté fidèle. Crois que je suis ton ami, que je ne me permets pas de juger ta vie privée qui n'est pas de mon ressort, et si j'ai fait à un moment donné des réserves sur ton compte, si j'ai eu des griefs contre toi, ils visent ton caractère, ton comportement envers moi, mais non ta vie que je respecte comme celle d'un ami.

Au lieu d'interpréter toutes mes paroles et mes plaisanteries considère plutôt mes actes et que depuis quinze jours je me démène pour ta pièce, ce qui sera sans doute sans profit pour moi, et cela c'est d'un ami.

En souvenir du passé et j'espère en souvenir de l'avenir

je t'embrasse.

ANTONIN ART.

A RAYMOND ROULEAU

(Projet de lettre.)

[*Paris, le 3 janvier 1932* [1].]
Dimanche soir.

Mon cher Rouleau,

Tu ne m'as pas demandé, ou à peine, mon opinion sur ton spectacle; la voici tout de même.

Il y a d'un bout à l'autre de la pièce, dans l'inter-

prétation, des choses bien, parfois très bien, des coins réussis, et quand je dis dans l'interprétation je veux dire aussi bien en ce qui concerne les acteurs que la façon dont ils ont été dirigés. A côté de ces choses très bien il y a des maladresses. Très souvent un personnage demeure planté sur ses pieds, sur place et immobile, sans que cette immobilité ait l'air voulue, et cela se reproduit assez souvent. Pour tout dire, dans son ensemble la mise en scène manque un peu de vie, de vrai mouvement.

Tania, ta femme, est remarquable. C'est de beaucoup la plus vivante, la plus vraie et la plus sincère de toutes, et son rôle était difficile. La petite servante envoûtée par toi est bien, mais son personnage m'a semblé composé d'une façon un peu systématique.

A RAYMOND ROULEAU

(Projet de lettre.)

Lundi matin,
4 janvier 1932 [1].

Mon cher Rouleau,

Ton spectacle est plein de choses très bien, de coins réussis, le texte est analysé avec précision et acuité quoique peut-être pas dans toutes ses nuances avec un bonheur égal. De-ci de-là des touches importantes paraissent manquer.

Tania est remarquable, humaine et très sincère et très touchante. La petite boniche que tu envoûtes est bien dans le ton. Ce qu'elle fait est juste et joli, mais peut-être un peu systématique. Le procédé est celui qu'il fallait mais il se voit trop. Là est l'inexpérience. Solange Moret est très bien dans la scène du poison, humaine et désespérée, et cependant elle ne touche pas le cœur [2]. C'est très bizarre. Le reste de son personnage ne se développe pas avec l'acuité qu'il faudrait.

Quant à toi, ton personnage jure à côté des autres. Tu le joues dans un esprit de stylisation qui est totalement opposé à la pièce. Il m'a semblé revoir par moments le *Patrice* des Mystères de l'Amour [3], ce qui n'a rien à voir avec le drame ultra-réaliste de Bruckner. Ces sauts avec les bras en croix, ces cris inhumains, ces bondissements lui confèrent une apparence fantastique, inhumaine, insoutenable, et que tu ne peux soutenir, car ce que le personnage a d'humain, de réfléchi, de calculé, n'entre pas dans cette ébriété physique et le résultat en est quelque chose de flottant et d'indécis.

Et comment expliquer en outre cette immobilité des personnages droits sur leurs jambes par moments, indécis et ne sachant que faire, autrement que par l'inexpérience et par l'indécision du metteur en scène qui n'a pas su les faire se mouvoir et les placer.

Le mouvement est ce qui manque le plus d'ailleurs à cette mise en scène, le mouvement, l'animation, la vie d'une part, et un certain mouvement d'ensemble, un rythme central indispensable à la compréhension de la pièce, et par quoi la mise en

scène affirmerait qu'elle existe et le metteur en scène qu'il a compris son sujet.

Il manque à cette mise en scène réussie dans le détail d'être synthétique et conçue de haut et vue par en haut.

C'est ainsi que les changements de situation, les glissements psychologiques, les volte-face, les transformations de sentiments, les déplacements d'angles ne sont pas nets et ne sont indiqués ni dans le ton, ni dans les mouvements. Inexpérience sans doute, mais inexpérience grave. Car c'est là qu'un metteur en scène affirme sa personnalité.

Aussi bien et au point de pourriture où le théâtre contemporain est tombé, à ce degré de ratiocination, de gâtisme même où il semble n'être plus capable que de répéter ce que les autres ont fait, des jeunes venant au théâtre n'ont de raison d'être que s'ils apportent quelque chose de neuf, si par leurs actions, et par leurs gestes ils s'insurgent contre leurs aînés au lieu de marcher sur leurs brisées.

Des tentatives nouvelles ne peuvent se justifier que si elles sont révolutionnaires. Or mise à part la pièce qui décrit un degré de putréfaction très commun et dont nous côtoyons tous les jours des exemples dans les âmes des jeunes gens, à aucun moment je n'ai trouvé dans cette mise en scène le détail original, savoureux, la trouvaille en relief qui m'indiquerait la présence d'une personnalité vigoureuse et réconfortante.

Si aiguë, et subtile même que soit, par endroits, l'analyse des sentiments, elle ne s'exprime pas en gestes aigus, en expressions d'une vérité réconfor-

tante et qui me donnerait l'impression du neuf et du vécu, de l'inouï, du jamais vu comme doit être toute trouvaille vraie poétiquement et qui mérite de durer. Quoi qu'il en soit, la tentative est intéressante et venant d'un metteur en scène jeune et nouveau venu dans la partie, elle mérite qu'on la considère. — Mais méfie-toi et à ton tour *considère* les événements. Il y [a] [4] autour de nous un état de choses qui est près de crouler. Et seuls survivront ceux qui dans un sens révolutionnaire auront donné des gages à l'avenir. Dont les œuvres manifesteront un abandon total et résolu de toutes les formes du passé.

En te souhaitant bon courage et confiance, je te prie de croire en toute mon amitié.

A toi.

ANTONIN ARTAUD.

A LOUIS JOUVET

5 janvier 1932.

Cher ami,

Vous pensez que l'ordre capitaliste et bourgeois sur lequel nous vivons peut encore tenir et qu'il résistera aux événements. Je pense, moi, qu'il est prêt à craquer; et seuls en effet les événements nous départageront.

Je pense qu'il va craquer

1° parce qu'il n'a plus en lui de quoi faire face aux nécessités catastrophiques de l'heure,

2° parce qu'il est *immoral* étant bâti exclusivement sur le gain et sur l'argent.

Il n'est pas juste, il est odieux que l'argent barre la route aux idées et que vous, par exemple, soyez mis dans l'impossibilité de faire le théâtre qui vous plairait parce qu'il faut qu'une pièce rapporte et que seules les pièces d'un niveau médiocre, et qui ne heurtent rien de face sont capables de rapporter. — En tout cas nous vivons en période tendue, et je crois qu'il serait en ce moment extrêmement habile et commercial de donner au public une pièce qui le secoue et qui brise quelque chose pour le contraindre à sortir ses sous.

Je joue franc jeu avec vous. Je pourrais cacher mes idées et mes titres de pièce : je vous les donne.

A part la pièce de Vitrac il y a encore le *Faust* de Ribemont-Dessaignes paru dans Commerce [1], ainsi qu'une autre pièce de Buchner, *Léonce et Léna.*

Si le public va encore à l'Empire (où il a commencé d'ailleurs à aller mal aussi), s'il est un endroit enfin où il va encore, il faudra qu'il aille à Pigalle, pour les mêmes raisons et parce qu'on aura éveillé *d'abord* en lui ce qu'il y a de grossier, pour l'amener PAR CE MOYEN à admettre le reste.

A vous amicalement et à très bientôt.

ANT. ARTAUD.

A LOUIS JOUVET

Dimanche
10 janvier 1932.

Cher ami,

Pourquoi dans une période de marasme comme celle-ci ne vous décideriez-vous pas au Théâtre Pigalle à me *laisser* monter quelque chose, à moi, à me laisser tenter un spectacle d'essai que je jouerai sous ma responsabilité. Ou mieux, pourquoi, les solutions hasardées étant souvent les meilleures en période de crise, pourquoi ne joueriez-vous pas enfin la carte que je suis et qui vous reste toujours.

Il faut que vous me compreniez, et en principe et matériellement rien ne s'oppose dans le *domaine pratique* auquel vous attachez une importance primordiale et non sans raison, rien ne s'oppose à ce que vous me donniez satisfaction.

Vous avez une troupe qui ne fait rien, vous avez le théâtre qui ne vous coûterait pas plus cher si j'y fais quelque chose que si un autre y fait quelque chose; comme metteur en scène ce que vous me donnerez sera dérisoire, ce sera même *rien* si vous le voulez, bien que je sois dans la misère. Comme décors on jouera avec des décors de fortune rassemblés de bric et de broc; vous savez que mes principes de décoration sont aussi peu onéreux que

possible et je me charge avec de vieux décors disposés à ma façon, suivant mon angle particulier, à donner une impression de richesse et de neuf, absolue!

Donc : *Sans aucuns frais nouveaux* vous avez un spectacle nouveau. J'insiste : si je vous ai proposé de faire passer cela comme un spectacle d'essai c'est en considération des réserves que diverses personnes pourraient faire sur mon compte.

Vous donneriez une générale un samedi en matinée; et quelques soirées espacées seraient prévues. Si ça avait l'air de marcher, vous donneriez à ce spectacle un tour régulier et en tout cas, étant un spectacle d'essai dont le Théâtre Pigalle pourrait décliner le patronage moral, votre responsabilité serait dégagée.

J'ai beau y réfléchir, je ne vois pas la faille par où une objection contraire à mon projet pourrait se glisser. Pratiquement il n'y en a pas. Puisque l'objection de l'argent qui serait majeure pour ces temps troublés n'existe même pas.

D'autre part je *suis sûr* de retenir le public par un côté quelconque et si ce n'est pas par la pièce ce sera par certains artifices de mise en scène par quoi il ne faut pas entendre ce qu'on entend d'habitude par mise en scène, comme décors, costumes, figuration, mais autre chose de grossier et de frappant qui sollicite brutalement les sens et attire l'esprit subrepticement, et sans que les cochons du public s'en aperçoivent je vois le moyen d'exacerber ainsi l'attention du spectateur et de ne pas lui laisser même le temps de dire ouf.

Il me semble donc que de tous côtés c'est sinon

partie gagnée du moins réussite certaine, intérêt surexcité au plus haut point.

Je vous en supplie, ne dites pas cette fois-ci non [1].

Je suis votre ami.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Même ils se seraient décidés entre temps à monter une pièce de leur choix comme l'autre fois ils vous ont joué le tour de le faire avec Romains [2], l'objection ne tiendrait pas car qui est-ce qui empêcherait de monter tout doucettement, presque à temps perdu, celle que je vous propose de manière à avoir 2 spectacles prêts presque en même temps, et quel que soit le succès de l'autre on passerait quand même la mienne en générale, puis l'on verrait.

De tout cœur vôtre.

A. A.

A ROGER VITRAC

Dimanche
10 janvier 1932.

Mon cher Vitrac,

André Robert [1] me dit que vous vous êtes mis lui et toi d'accord pour faire une manifestation Alfred Jarry.

Il ne faut pas que ce Théâtre Alfred Jarry soit entre toi et moi un éternel sujet de discorde.

Je te propose de faire ensemble une manifesta-

tion semblable qui sera faite sous les auspices de « *l'Effort* » si « *l'Effort* » s'y prend assez tôt, sinon j'ai une autre combinaison qui est celle-ci.

Un ami me suggère depuis quelque temps une série de manifestations dans un cinéma désaffecté de 200 places qui contient simplement une estrade avec projecteurs mais sans coulisses ni dégagements. Ce cinéma se trouve à Montmartre, rue des Martyrs je crois. Et il me propose de partager chaque fois la recette. Peut-être pourrions-nous tenter une première manifestation qu'on intitulerait : « *Ce que veut ou ce qu'a voulu le Théâtre Alfred Jarry.* » — Et nous aurions l'occasion

1° de faire cette critique du Théâtre contemporain qui n'a pas été faite à la soirée de l'Effort [2],

2° de dire en face de cela quelles sont les tendances du Théâtre Alfred Jarry et quelle est sa place dans le théâtre et par rapport au cinéma, et à tous les arts. Ceci serait l'objet de deux courtes allocutions de toi et de moi.

3° On jouerait sans décors des scènes choisies « des Mystères de l'Amour », « de Victor », « du Coup de Trafalgar », d'une pièce ancienne judicieusement choisie et d'une pièce d'un auteur moderne : André de Richaud peut-être, s'il veut.

Qu'en penses-tu?

Je n'ai pas encore pu lire ta pièce à Dullin qui n'a pas pu trouver à me consacrer les deux heures nécessaires. Mais ne perds pas confiance, c'est absolument sûr et je serais bien étonné qu'il ne la prît pas.

A toi amicalement.

ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

19 janvier 1932.
Mardi.

Cher ami,

Une sorte d'étrange enthousiasme se manifeste un peu partout en faveur des représentations du « Mal de la Jeunesse » de Bruckner que donne en ce moment au Théâtre de l'Œuvre une compagnie de jeunes comédiens [1]. Ces comédiens qui ont donné à leur compagnie le titre de *Théâtre du Marais* sont tous jeunes et leur jeunesse plaide en leur faveur et peut porter à l'indulgence mais de là à l'enthousiasme il y a un grand pas, et ce pas je vous assure que tout ce qui a encore le sens de l'authenticité — serait très étonné de voir la Nouvelle Revue Française le franchir. Je n'irai pas jusqu'à dire que ces représentations de la pièce de Bruckner sont sans intérêt, mais tout cela est jeune et terriblement inexpérimenté; et en plus sans aucune espèce d'originalité. Rouleau, le directeur de cette compagnie, a joué avec moi, et il a tenu le rôle principal dans à peu près tous les spectacles du Théâtre Alfred Jarry [2]. Or il joue le rôle réaliste, féroce et plein d'observation humaine de la pièce de Bruckner avec le même parti pris de stylisation, les mêmes à-coups systématiques avec lesquels il jouait le

rôle de *Patrice* des *Mystères de l'Amour* de Vitrac qui est une pièce folle et qui vaut par une sorte de logique dure et de stylisation dans l'outrance et la fantaisie éperdue. Les attitudes forcées et typées, les cris imprévus, l'âcre dessin, les silences suspendus, la rigidité contenue, tout cela est inapplicable à son personnage et introduit dans la pièce un décalage incompréhensible, qui la rend d'autant plus impénétrable et forcée. En un mot, il joue ce rôle d'une façon inhumaine alors que la pièce, quels que soient les excès psychologiques qu'elle nous propose, ne les motive qu'en nous présentant des personnages plausibles, anormaux peut-être (et encore ce ne semble même pas être le but de l'auteur qui intitule sa pièce le Mal de la Jeunesse et donc paraît vouloir nous donner un tableau de mœurs, et non un paysage de fantoches) mais vivants ces personnages, et non semblables à des effigies ou mannequins qui auraient reçu le souffle. Il y a donc une erreur à la base. Et cela est d'autant plus patent que le reste de la mise en scène est plein de petits détails qui visent à être des détails vrais, justement observés, etc. Il y a dans cette mise en scène des coins réussis, des détails de mouvements, le petit train, train [3] quotidien de la vie et les mœurs de jeunes étudiants qui ne laissent pas de dégager une impression de vérité, d'observation. Cela à côté de maladresses flagrantes qui sont le fait de l'inexpérience et qui se répètent tout de même un peu souvent. Ainsi tel personnage, à qui on adresse la parole et qui tourne la tête vers son interlocuteur, après avoir discouru avec lui pendant un certain temps s'aperçoit tout à

coup qu'il serait plus logique et plausible de tourner aussi les pieds dans le sens de la tête; et il le fait. Mais jamais je n'ai eu l'impression qu'un certain humour typique qui se dégage des situations, des attitudes, des groupements était saisi et dégagé. Que la principale actrice Tania Balachova soit remarquable, touchante, déchirante même et qu'elle soit la seule à avoir du métier ne fait pas disparaître les défauts que je vous signale. Elle donne l'impression d'avoir aimé, et d'avoir souffert de l'amour, et cela sur une scène est précieux. Peu d'actrices pouvant en effet donner l'impression de la souffrance vraie. Il y a encore 2 autres femmes dans cette pièce qui sont bien. L'une joue de façon impressionnante une scène d'empoisonnement; l'autre qui est aussi sous le coup d'une passion violente ne réussit qu'à faire apparaître les inexpériences d'une mise en scène où perpétuellement la volonté de systématisation du metteur en scène vient bousculer les situations, donne aux scènes un rythme saccadé qui n'est pas le leur. Elle fait à un moment donné, un baquet à la main, — une sorte d'entrée en feuille morte balayée par le vent qui n'a rien à voir ni avec son personnage ni avec la situation. Je veux bien que le metteur en scène ait voulu indiquer, par la *brusquerie* avec laquelle elle entre dans une pièce dans laquelle se trouvent des personnages qu'elle jalouse et celui sous l'influence duquel elle se trouve peut-être, — son affolement, et ce côté absorbé, ce côté de bête traquée d'une femme de basse condition amoureuse du patron, mais le dessin est tellement visible, qu'il en devient saugrenu sans introduire

l'élément de bizarrerie que le metteur en scène a cherché. Il y a aussi une bataille de femmes qui se prennent aux cheveux qui aurait pu être d'une grandiose atrocité et qui est simplement passable en tant que mise en scène quoique fort bien jouée par Tania Balachova. Ensuite je n'aime pas cette pièce où les cœurs pourris d'une certaine jeunesse sont suffisamment pourris, sans que ces étudiants s'étalent avec complaisance sur les détails de la tuberculose des poumons avec introduction de pus et le reste qui fait l'objet de leurs études. Cela est inutile et raté. Tout cela certes est intéressant et je veux bien que venant de jeunes gens qui n'ont pas même trente ans on s'intéresse à leur effort. Je veux bien aussi que pour une fois des journaux comme Comœdia, Gringoire, Candide, etc., se donnent les gants d'admirer une pièce audacieuse, mais la N.R.F. se doit d'y regarder à deux fois avant de se laisser prendre à certaines fausses valeurs. Il n'y a rien dans cette représentation qu'une bonne représentation de Strindberg ne nous ait donné il y a 20 ans et on ne sauvera pas la pourriture du théâtre avec une remouture du Théâtre libre; et je crois qu'il faut se montrer d'autant plus dur qu'on est en droit d'attendre aujourd'hui de jeunes gens qu'ils nous apportent même maladroitement des conceptions neuves, de nouvelles façons de jouer, enfin quelque chose d'original et d'inattendu, ce que cette jeune troupe n'apporte pas. Lorsqu'un certain accord unanime se fait dans la presse bourgeoise sur une tentative neuve il faut se méfier. La nouveauté profonde rencontre d'habitude plus de résistances. Je crois

que les hurlements qui dans tous les milieux ont accueilli le Théâtre Jarry étaient plus à son honneur que le succès du Théâtre du Marais. Que le Théâtre Jarry ou ses principes ait maintenant un succès cela serait compréhensible, depuis cinq ans le terrain a été déblayé. Je n'ai eu une seule fois qu'un article compréhensif [4] sur le Théâtre Jarry, c'est l'article de Benjamin Crémieux sur le « Songe » et il donnait ses raisons [5]. J'ai tenu, cher ami, à vous écrire longuement là-dessus et je suis sûr que si vous allez voir ce spectacle vous serez de mon avis. Il ne faut pas que la N.R.F. s'engage à faux sur une chose de valeur douteuse.

Votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

A ANDRÉ GIDE

(Projet de lettre.)

Mardi soir.
20 janvier 1932 [1].

Cher monsieur Gide,

On nous a interrompus, à la soirée Cocteau [2], au moment où vous touchiez un point extrêmement palpitant pour moi : le Théâtre. Vous commenciez à me dire que vous trouviez curieuse la représentation de la pièce de Bruckner, *le Mal*

de la Jeunesse [3], et je sais que vous en avez vivement félicité les interprètes. Or j'ai vu cette même représentation et je ne partage pas du tout votre manière de voir. J'aurais donc été extrêmement heureux de connaître les raisons de votre admiration (est-ce trop dire) afin de mieux fixer l'assez mauvaise impression que, tout compte fait, j'ai eue sur cette même pièce.

Je vous avouerai que, si sûr que je sois de mon jugement, le caractère absolument opposé du vôtre ne laisse pas de m'inquiéter un peu.

Je n'ai pas pu, certes, ne pas reconnaître le tempérament incontestable qu'à défaut de vrai talent ont montré trois femmes sur quatre, dans cette pièce, mais où quelque chose d'instable, de flottant, de mal conduit dans la mise en scène m'a paru vicier leurs efforts et les rendre en définitive inopérants. En tout cas votre jugement m'a paru viser, non tel ou tel détail d'interprétation, mais l'impression générale qui se dégage de ce spectacle que vous avez qualifié de « curieux ». Or c'est justement l'esprit général de cette réalisation qui m'a paru contestable et de mauvais aloi, malgré de-ci de-là certains coins, certains gestes, certains détails de mise en scène très réussis [4].

A JEAN PAULHAN

Vendredi
22 janvier 1932 [1].

Cher ami,

J'ai l'impression — et je vous prie de me répondre *avec la plus entière franchise,* que ma conférence vous a finalement un peu déçu [2]. A l'encontre de Jean Cocteau, je ne redoute pas les réserves quand elles sont motivées et si elles sont justes — au contraire. Je préfère me rendre compte avec précision d'un défaut, d'une lacune, afin d'y remédier la fois suivante, plutôt que de m'hypnotiser sur les qualités, inexistantes, hélas, trop souvent. Ce serait donc me rendre un service d'ami que de répondre franchement, brutalement à la question que je vous pose.

Je pense qu'à la lecture, et texte en main, cette conférence ne vous a pas fait l'impression violente, resplendissante qu'elle vous avait faite à la Sorbonne.

Je continue en ce qui me concerne à penser que cette conférence est une chose excellente, et même par certains côtés assez importante, mais des défauts d'imperfections de forme par moments flagrants et surtout nombreux et que ma lecture parlée était *parvenue* à dissimuler entièrement vous

sont apparus quand vous l'avez eue en main et semblé gênants [3]. — N'est-ce pas cela ? ? Sinon comment expliquer que cette conférence que vous vouliez donner, disiez-vous, comme le manifeste des idées théâtrales de la N.R.F. n'ait pas paru en tête du nº? Comment expliquer même que vous ayez pu un moment hésiter à la faire passer dans le nº de février alors que c'est vous-même qui me demandiez au lendemain de sa lecture à la Sorbonne si *pour moi* février n'était pas trop tôt, tellement sa parution vous semblait une chose urgente? Comprenez bien l'esprit dans lequel je vous pose toutes ces questions. Elles proviennent toutes d'une certaine anxiété, d'une angoisse d'auteur inquiet sur la valeur de son œuvre.

Ah certes, je n'écris pas dans la joie. Mes vieux obstacles ne se sont pas encore complètement résorbés. Tout ce que j'écris est le résultat d'une véritable conquête sur moi-même, d'une atroce bataille intérieure où mon esprit a rarement le dessus. Vous me direz que cette aventure est celle de tous les poètes! Mais vous savez bien que non et en tout cas pas de la même façon, pas au même degré. J'ai l'esprit *malade*, vous n'en doutez pas.

Mes luttes ne sont pas celles d'un cerveau bien portant. Un cerveau bien portant, chez un homme qui connaît sa langue, n'a pas tout à coup ces failles, ces oublis répétés, et dont la caractéristique est d'être irréparables, car leur *correction* entraîne avec elle toute la profondeur de la pensée. Dites-moi donc la *vérité*, Jean Paulhan. Je ne serai pas assez mesquin pour vous en vouloir. Il faut avoir toute la bassesse d'esprit d'un surréaliste pour en

vouloir à quelqu'un d'une critique sincère et juste car leur soi-disant orgueil n'est que l'écart d'une conscience alarmée par sa faiblesse et qui se cabre misérablement. J'écrirai quelque jour quelque chose sur toute cette pourriture. Car rien ne me donne une nausée plus violente, une nausée d'esprit, que l'activité persistante d'un groupement depuis longtemps épuisé et qui n'a plus rien à dire, cette espèce d'activité en porte-à-faux, ce mensonge obstiné, cet acharnement à se maintenir l'esprit, les organes de la pensée dans une attitude inhumaine, et qui, ni dans l'ordre de l'esprit, ni dans l'ordre de la vie ne répond depuis longtemps plus à rien. Cette vieille querelle entre Cocteau et les surréalistes est absurde. Car au fond tout cela se ressemble et je vous assure que des gens non au courant de leurs bisbilles d'animaux mettraient sur le même plan, rangeraient dans le même sac un film comme *l'Age d'or* et un film comme *le Sang du poète,* aussi gratuits, et aussi inutiles l'un que l'autre [4]. Cocteau a été très gentil avec moi et je ne dirai pas publiquement, du moins pas pour l'instant, ce que je pense de son film. — Je vous prie donc, je vous demande en toute amitié de garder tout ceci strictement pour vous. Cela est secret. — Mais je pense de tous ces films que *la Coquille et le Clergyman* a fait des petits et qu'ils appartiennent tous à la même veine spirituelle mais ce qui avait un intérêt en 1927 — car *la Coquille* était bien le premier du genre et un film précurseur — n'en a plus aucun en 1932, soit 5 ans après.

Je ne crois pas que les gens soient capables de

justice, et l'honnêteté intellectuelle n'est aujourd'hui plus qu'un mot, un sale mot qui gêne, mais en bonne justice, la critique s'il y en avait encore une devrait reconnaître la filiation de tous ces films et dire qu'ils viennent TOUS de *la Coquille et le Clergyman*, moins justement *l'esprit* qui leur a, à tous, échappé. — Ce genre de films appartient, même et *surtout*, composés à l'état de veille, à la logique sombre et secrète du rêve, mais ce qui leur a échappé, c'est le courant intellectuel, c'est l'ordre d'organisation de ces images rêvées, dont la nécessité ne s'impose à l'esprit que par la force de ce courant organisateur et sous-jacent. C'est peu en effet de dire qu'ils doivent *s'entendre* comme une musique. Ce qui est le contraire de la musique c'est l'arbitraire, la sottise et la gratuité. Or si belle soit chacune des images, prise à part, — et il y en a de belles dans *le Sang du poète*, comme il y en avait de-ci de-là de belles dans *l'Age d'or* — ce qui leur donne leur valeur et leur sens (et par sens il faut entendre non ce qu'elles veulent dire d'une manière élucidée et claire, mais leur *raison d'être*, leur pouvoir analogique et *discriminateur*) c'est la façon dont elles s'intègrent, dont elles prennent part à une sorte de musique intellectuelle de fond, musique qui est au plus haut point absente aussi bien dans *l'Age d'or* que dans *le Sang du poète!* Il ne s'agit pas de jeter des images comme on jette l'hameçon, au hasard! Ces images obéissantes sont, dans un film construit selon les règles sombres et cachées de l'inconscient, des images *nécessaires*, des images exigeantes et autoritaires, et nous sommes loin de compte dans tous les cas.

D'ailleurs je pense que le temps de ces sortes d'exercices intellectuels est passé, archi-passé! — Il peut être bon pour un temps de retrouver par des moyens détournés, excessifs, arbitraires, des moyens nus, dépouillés et secs, polis jusqu'à l'os, les lois de l'éternelle poésie, mais ces lois sont toujours les mêmes, et le but de la poésie, ne peut pas être, de jouer uniquement *avec les lois avec lesquelles on la fait.* Or c'est autour de cela que tournent depuis 10 ans aussi bien le cinéma, que la littérature, que la peinture, que tous les arts. Que la psychanalyse aidant, les règles du jeu soient devenues infiniment claires, que la technique du poème nous ait livré ses moyens, le but n'est pas de montrer que nous sommes extraordinairement intelligents et que nous savons, aujourd'hui, comment nous y prendre, mais de donner enfin les œuvres exemplaires de cette poésie de l'inconscient, de cette poésie analogique profonde, que j'appelle « de l'inconscient », faute d'un meilleur terme, mais qui est la seule poésie possible, la poésie possible et vraie, à tendances métaphysiques à laquelle des films comme *le Sang d'un poète* tournent résolument le dos. Aussi bien d'ailleurs que *l'Age d'or*, aussi bien que n'importe quel poème surréaliste écrit. Il y a un monde à dire sur tout cela. J'essaierai quelque jour d'écrire ce que j'en pense dans la mesure où mon esprit à moi sera libre, sera libéré de ses obstacles inconscients, profonds. Tout le long du jour, en effet, cet esprit est enlisé, ligoté; quand il s'évade un peu j'écris par exemple ma conférence sur le théâtre, avec de-ci de-là des défail-

lances dans l'expression, ces embarras formels qui sont le signe de la persistance d'un mal profond et redoutable qui empoisonne et déforme toute ma vie. J'attends avec impatience la lettre de vous qui me donnera votre *vraie opinion* intégrale sur ma conférence et sur le reste.

Je suis de tout cœur votre ami.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Je ne vous ai pas envoyé l'article que vous m'avez demandé sur l'Opéra de Quat'Sous [5] pour plusieurs raisons :

1º D'abord je n'ai pas eu le temps.

2º Je n'avais pas *vu* le film et n'ai pu le voir que mercredi après-midi. C'était trop tard.

3º Ce que j'avais à en dire était trop important pour tenir en une seule page. Car après l'avoir « visionné » comme on dit en jargon de cinéma, il m'a paru que les réflexions qu'il faisait naître étaient tellement importantes qu'on ne pouvait se contenter d'un simple compte rendu. Elles sont pour moi d'un ordre capital, et c'est la vie même et la raison d'être du cinéma qui sont mises en question par un film pareil. Et à travers lui, et en fonction du prodigieux succès qui l'a accueilli, la valeur générale de l'*Opinion*, de ce qu'on appelle l'*Opinion*, en même temps aussi que le niveau intellectuel de ce temps, qui prouve sa bassesse et sa complète *désorientation*. J'insiste sur le mot. *Désorientation*. Absence de repères. « On

perd vraiment le nord. » Le nord intellectuel, s'entend.

4° J'ai joué moi-même dans ce film que je prétends critiquer et j'ai l'intention de porter contre lui des *critiques* graves, et en d'autres termes, et dans un autre milieu, et s'il s'agissait d'autre chose, je pourrais dire en place de *critiques*, des *accusations*. Et ayant joué dedans c'est délicat. Je ne pourrai le faire d'une manière efficace que muni de l'autorité officielle qui me viendrait par exemple de mes fonctions de critique attitré d'une revue ou d'un journal. Je vous vois sourire et vous étonner car il vous semble voir percer en moi une sorte d'ambition mesquine que vous ne vous seriez pas attendu à trouver en moi. Mais après tout la N.R.F. n'a pas une rubrique régulière de cinéma. Ne serait-il pas possible d'en créer une où paraîtraient tous les mois, à chaque n°, les critiques de films. Cette rubrique serait soigneusement tenue à jour. Et, certes, chaque mois il n'y a pas un film qui vaut la peine qu'on en parle mais l'existence de cette rubrique régulière peut donner lieu chaque mois à des réflexions intéressantes sur l'état du cinéma. Bien entendu, j'y conserverai une indépendance absolue, j'y aurai mon franc parler. Sans doute ma carrière d'acteur en souffrirait-elle. Mais, ma foi, tant pis. Voilà longtemps que j'ai renoncé même pour des raisons alimentaires à faire une carrière d'acteur dans un métier pourri jusqu'à l'os. Et il serait pour moi bon et rafraîchissant, pour moi et pour tout le monde, — de dire que le métier, et le monde du cinéma sont plus pourris que tout ce qu'on peut imaginer. Détail pratique

qui a son prix : tenir cette rubrique me permettrait de posséder une carte de presse et d'aller assister gratuitement à toutes les présentations et à toutes les premières importantes de films. Et je crois d'ailleurs que commercialement ce pourrait être une bonne affaire pour la N.R.F. si l'on sait qu'elle possède une chronique régulière de films. Cela lui amènerait tout un public qui aime le bon cinéma et qui ne sait à qui s'adresser. Vous me direz qu'il y a la *Revue du cinéma* [6], mais ce n'est pas la même chose. Et on pourra toujours dire que le point de vue de la N.R.F. est beaucoup plus littéraire et celui de la Revue du cinéma plus technique, mais tout ceci entre nous!!

En ce qui concerne donc *l'Opéra de Quat'Sous* j'ai trouvé assez médiocre et quelconque ce film qui depuis tant de mois soulève l'enthousiasme des foules cultivées! Et il n'y a pas jusqu'à l'interdiction dont il a bénéficié qui ne contribue à me le rendre antipathique et déplaisant, car il n'y avait dans l'âpre sel humain de l'histoire qu'il nous raconte rien qui puisse justifier des rigueurs aussi *directes*, aussi excessives, tellement tout cela semble hors de l'ACTUALITÉ. Et pour moi, aussi bien les censeurs qui ont pu voir dans ce film quoi que ce soit de pernicieux [7], que l'élite des lettres et des arts qui en s'élevant contre la stupide décision de la censure a cru défendre une œuvre d'une haute qualité morale et intellectuelle, me paraissent avoir pris les uns et les autres une attitude dérisoire, déplacée et hors de propos. Certes, l'opéra anglais du XVIIIe siècle : *The beggar's opera*, comme la deuxième mouture allemande de cette œuvre

unique : *Die drei Groschen Oper* méritent toutes les batailles et tous les enthousiasmes, mais non la transposition cinématographique de G. W. Pabst.

*

La dialectique est l'art de considérer les idées sous tous les aspects imaginables — est une méthode de répartition des idées [8].

A JEAN PAULHAN

(Projet de lettre.)

Samedi soir,
29 janvier 1932 [1].

Cher ami,

Je suis stupéfié de la mise en scène des Tricheurs [2]. Ces personnages fantoches m'ont ahuri. Tous ces personnages ne sont pas humains; ne jouent pas *humain*; ils ne se comportent pas extérieurement comme leurs réactions intérieures, comme les mots témoins de leurs réactions intérieures peuvent donner à penser qu'ils sentent et réagissent. En un mot ils jouent théâtre, et conventionnellement, avec des stations éperdues à la même place, selon le vieux style conventionnel d'un certain jeu en fresque, d'une stylisation dans l'immobilité qui quand elle est voulue peut procurer des

effets heureux, mais quand elle est involontaire comme ici produit des effets désastreux et révèle une élucidation insuffisante des tendances, des plans psychologiques de l'œuvre.

Ces personnages à qui nous avons affaire [3] et qui nous délabyrinthent nos sentiments, plus ils s'appuient intellectuellement sur leurs réactions plus celles-ci doivent être rendues concrètes et plastiques par des mouvements, des allées et venues, des délimitations grossières qui par des moyens physiques indiquent les fluctuations intérieures de la pensée. A voir une telle mise en scène on dirait vraiment que la scène avec son espace, ses plans, sa perspective et ses possibilités de mouvements n'existe pas. Or elle n'existe que pour cela, pour permettre de matérialiser grossièrement tout ce qui est d'ordre sensible, psychique et intellectuel. Un déplacement, un geste, un mouvement qui tombe à pic fait plus parfois pour élucider une pensée difficile que tous les trésors mis bout à bout du langage et de l'expression parlée. C'est ce que je pense.

A côté du rythme et de l'édifice de la parole il y a au théâtre un rythme et un édifice du mouvement, des mouvements, qui doit laisser dans l'esprit la mémoire d'un tout complet, d'une sorte de support parfaitement aéré, baigné d'air et d'espace, et qui par ses lignes, ses proportions, son esprit général clarifie plastiquement et ordonne toute une psychologie. Cet édifice est triple. Il contient le texte et sa plastique (intonations, etc.), ensuite la plastique des mouvements, tout cela ordonné et mis en place. MISE EN PLACE qui man-

quait essentiellement à la mise en scène des Tricheurs.

C'est cette mise en place absente qui a sans doute empêché la pièce de conquérir le triomphe qu'elle méritait sans doute malgré tout ce qu'elle peut avoir d'artificiel et de forcé.

Ces personnages centrés autour d'un problème essentiel, mis face à face ne se disent pas tout ce qu'on est en droit d'attendre d'eux.

Le problème qu'ils posent est rayonnant. Il est essentiel et on pourrait presque dire que pour un homme et une femme, pour deux hommes et une femme mis face à face il n'y a en réalité pas d'autre problème. C'est bien en somme le Jeu, une sorte de Jeu moderne de l'amour et du hasard, et cela est passionnant quand on découvre que le hasard dans la pièce s'appelle Luckmann et qu'il a tout ordonné en vue de fins absolues et abstraites qu'il est seul à connaître et à caresser. Il a percé à jour les tristes réalités de l'amour, les misérables, indécises et hypocrites satisfactions que l'amour donne et enlève ensuite traîtreusement et il les a repoussées. Plus les questions (choses — sentiments) agitées sont d'un ordre subtil intellectuel, plus les moyens par lesquels on les exprime doivent être grossiers et grossièrement délimités. J'avais eu l'impression d'une chose hautement pensée et d'un niveau intellectuel extrêmement élevé. Je n'ai plus eu cette impression d'intellectualité extrême. Les acteurs l'ont dévorée à tel point que je me suis mis à douter du sens du texte, ce sens spirituel qui m'avait tant frappé. Peu de gens ne vivent que pour leur esprit, qu'avec leur esprit. Ces acteurs nous ont montré qu'ils avaient

des sens mais assez peu d'intellect. Ce qui fausse leur caractère, leur position, je dirai presque leur posture, les uns en face des autres.

A LOUIS JOUVET

(Projet de lettre.)

[*Vers le début de février 1932* [1].]

Cher ami,

J'ai trouvé la pièce de Savoir telle absolument que vous me l'avez décrite. Vous en avez admirablement dégagé le sens et l'esprit, résumée et concrétisée. D'ailleurs toutes les intentions que vous me signaliez sont très nettes, il n'y a pas de doute possible. Savoir a bien voulu créer un mythe, une image symbolique, une sorte d'Être corporel, faire l'image de la guerre. Tout cela est suffisamment clair et détaillé jusqu'au moment de la première obscurité pour qu'il n'y ait qu'à suivre le texte à peu près sans rien ajouter comme détail objectif ou scénique, simplement trouver les mouvements, les déplacements de voix, le tempo d'abord, les diapasons significatifs des voix qui grossissent au moment voulu. Cela est d'autant plus important que l'atmosphère à créer est d'essence mythique, comme d'un esprit volatil qui flotterait dans l'air.

Toutefois, un détail concret qui est élémentaire d'ailleurs, mais d'autant plus nécessaire et important.

Le centre d'attraction pendant toute la pièce jusqu'à la première obscurité est la pâtisserie.

La pâtisserie est le Paradis, le cercle des Élus, le centre choisi.

Les gens du dehors sont enfermés *dans l'extérieur* comme des prisonniers,

et comme des prisonniers ils viennent regarder à l'intérieur de la Pâtisserie.

La fenêtre donc par laquelle ils viennent regarder à l'intérieur et se coller aux vitres a une grande importance et doit être mise spécialement en valeur. C'est d'abord la fenêtre du Mess des Officiers, ensuite celle de la Pâtisserie.

Après l'obscurité et l'armistice, c'est le dehors qui est le Paradis, il n'y a pas de fenêtre, mais la devanture de la Pâtisserie à laquelle la pâtissière Madeleine vient se coller en regardant en sens inverse.

Après la fenêtre, quelque chose à chercher dans l'éclairage, une opposition très tranchée ou peut-être un mélange curieux par zones qui se rapprochent ou s'éloignent.

Ensuite, après l'obscurité, quelque chose pourrait être cherché dans la façon, pour le spectateur, de voir la Pâtisserie,

en changer l'angle et alors que toute la vie au début était concentrée dans la Pâtisserie et que *le dehors* était lointain et perdu, faire au dernier tableau DU DEHORS un Paradis et de la Pâtisserie une chose lointaine et perdue, la mettre au fond de la scène, dans un angle, une exposition minable et qui la défavorise.

Chercher d'ailleurs beaucoup moins à mettre en

évidence l'intention de changer l'angle, de retourner la lorgnette qu'envelopper tout cela d'une certaine poésie d'éclairage et de décor qui suggérera toutes ces choses.

Elle-même d'ailleurs doit par moments, imperceptiblement, briser le cadre, faire apparaître la face du Monstre qu'elle est, monstre insensible, inconscient, par une raideur d'attitude, une voix plus rauque, peut-être des bruits correspondant au sifflement d'un bleu venant ironiquement ponctuer, irrité, ses discours.

En outre, le décor étant retourné, la vie semble joyeuse, inconsciente, ensoleillée, sur le devant de la scène, et au fond la figure pâle, blanche, en cheveux blancs, de la *femme* qui survit à son rêve.
Statue du désespoir, du souvenir, de l'espérance, de l'idée fixe, de la résurrection cadavéreuse.

Peut-être la mettre au fond d'un tunnel?

En tout cas la projection des soldats ne doit pas s'ordonner sagement en un coin de toile, d'écran, elle doit se mêler au cadre, déborder le cadre, la scène, peindre les personnages en chair et en os, passer à travers eux.
La scène doit s'emplir d'un papillotement ailé en plusieurs temps, peut-être [ ] [2] temps, ou uniformément : c'est à voir.

Bruits du square au début.

Série des bruits du départ au moment de l'armistice.

A LOUIS JOUVET

(Projet de lettre.)

[*Vers le début de février 1932* [1].]

Cher ami,

Si pour le premier acte il nous faut un décor à la fois précis et symbolique, qui situe l'action dans un paysage très parisien, qui rappelle en outre l'armature architecturale de l'armée et de la guerre, réaliste tout en étant significatif, il me semble qu'il y a un paysage précis qui possède toutes ces qualités et j'en ai suggéré l'idée à Moulaert [2] : c'est une vue de la caserne qui borde l'avenue du Président-Wilson. Il y a là un délicieux paysage de toits qui enlève à la caserne ce qu'elle peut avoir de quotidien et de triste, qui contient néanmoins la caserne, qui peut permettre de voir tout près la Tour Eiffel, et dans le fond les Invalides et l'École Militaire, et qui d'autre part possède l'avantage de laisser voir à droite l'avenue du Président-Wilson QUI MONTE vers le ciel, en face plusieurs rues descendant à pic avec des escaliers, et à gauche l'avenue qui *descendant* tourne et se perd vers l'Alma. Cela me paraît le paysage synthétique rêvé, à la fois symbolique et réel, avec la Seine qui peut miroiter par endroits dans les lointains.

On pourrait puisqu'on ne cherche pas le réalisme

mais la vraisemblance ménager au milieu une sorte de square avec des bancs; et au fond ce square finirait *à pic* sur un paysage de toits avec une ouverture ou deux sur des escaliers qui plongeraient vers l'avenue de Tokio.

A LOUIS JOUVET

Vendredi
5 février 1932.

Cher ami,

Que diriez-vous pour le rêve de la fin d'une vingtaine de mannequins de 5 mètres de haut [1] dont six figureraient les personnages les plus caractéristiques de la pièce, avec leurs traits saillants, apparaissant tout à coup, et se dandinant d'un air solennel sur le rythme d'une marche guerrière, que l'on choisirait étrange, bourrée de consonances orientales, dans des éclatements de feux de Bengale et de fusées. Chacun de ces personnages pourrait avoir un attribut et l'un d'entre eux porter par exemple l'arc de triomphe sur ses épaules.

Le tout couronné d'une gloire en chiffons, bourrée à crever d'étoffes et de chiffons, aux membres boudinés et laissant flotter le traditionnel laurier sur les têtes de ces héros. Ils marcheraient dans un enveloppement de drapeaux gigantesques qui

pendraient du haut du ciel. Je les vois traverser la scène obliquement du fond droit jusque sur le devant à gauche, mais marchant à une certaine hauteur et comme s'ils passaient sur un pont.

Loin de redouter le côté humoristique de cela j'y insisterai au contraire, et j'affublerai bravement les têtes les plus ou les moins connues, c'est à voir, de superbes moustaches et de belles barbes noires.

Le fait que l'on reconnaîtrait quelques-unes des têtes de ces fantoches pour celles de certains héros de la pièce soulignerait le côté, obsédant, de la hantise de Magdeleine. De sorte que ce rêve s'expliquerait de deux côtés et que sa valeur poétique et psychologique s'en trouverait considérablement augmentée. Je vois à cette manière de procéder deux énormes avantages :

1° On ne risque pas cinématographiquement de donner des images trop connues, on évite le danger du cinéma transporté sur la scène. Ce qui jusqu'ici s'est révélé toujours terriblement épineux.

2° On est sûr du caractère hallucinant de l'idée et on est sûr de sa réalisation.

3° On fait une tentative certainement originale ou qui vu le manque absolu de culture du public peut passer pour telle.

4° Psychologiquement, plastiquement, humoristiquement une telle fantaisie est motivée aussi bien par l'esprit de l'œuvre que par son aspect matériel, ses nécessités pratiques, etc.

Le caractère fantomatique des mannequins, l'éclairage leur donneront assez d'irréalité pour qu'ils puissent s'opposer à l'apparition réelle du

facteur. Quant à la réalisation, les obstacles ne doivent pas être infranchissables — malgré le peu de temps qui nous reste.

Je vois leur passage durer une minute ½ à 2 minutes.

J'ai travaillé au découpage du 3me acte et espère avoir trouvé une formule séduisante que je vous exposerai cet après-midi au théâtre Pigalle.

Bien affectueusement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Dimanche
7 février 1932.

Cher ami,

J'ai écrit une assez longue chronique sur la pièce de Steve Passeur « Les Tricheurs » qui me paraît digne de remarque et mériter qu'on en discute longuement, si imparfaite, limitée et tronquée qu'elle soit en un certain sens. En tout cas les considérations qu'elle m'a permis de développer m'intéressent; et je crois qu'elles vous intéresseront. Ainsi donc j'espère que même si quelqu'un vous a déjà donné quelque chose sur cette pièce, ou promis de vous donner quelque chose — sans doute Benjamin Crémieux l'a-t-il fait — je pense que vous pourrez accueillir ma chronique qui est

un essai *à partir* de la pièce de Steve Passeur et à propos d'elle plutôt qu'un véritable compte rendu [1]. Je sais que votre numéro de mars est très encombré, aussi je ne pense pas que vous puissiez la donner dans ce nº. D'autre part cette chronique est une chronique d'actualité et il serait intéressant de ne pas trop attendre pour la donner.

Je vous propose donc de donner mon article non comme compte rendu mais dans la partie des chroniques. Car en général un compte rendu se publie en une fois mais les chroniques peuvent comporter une suite et peut-être pour marquer le coup pourriez-vous (je vous avoue que j'y tiendrais assez à cause de l'actualité et pour des raisons d'opportunisme que je vous donnerai de vive voix) donner dès le nº de mars une seule page de cette chronique en mettant à suivre. Il y aurait encore un autre moyen : ce serait de commencer à la donner en mars mais en la rejetant à la fin du nº et en tout petit caractère comme on fait pour toutes les polémiques, car elle contient une partie polémique à propos de l'inconcevable incompréhension de la critique à son sujet. La critique aurait pu attaquer la réalisation et ses insuffisances, elle a attaqué ce qui était attaqué, le rigoureux point de vue touchant l'élan abstrait et pathétique de l'amour-passion.

Je suis votre ami.

ANT. ARTAUD.

P.-S. — J'envoie après-demain l'article. Vous déciderez ce que vous voudrez faire.

A vous.

A. ARTAUD.

Ensuite je me demande s'il n'y aurait pas moyen de me confier d'une façon officielle et régulière dans la N.R.F. la chronique des films du mois? Est-ce possible.

Je crois que ce serait nécessaire en tout cas.

Bien à vous.

A. A.

A LOUIS JOUVET

Mercredi
9 février 1932[1].

Cher ami,

Peut-être estimerez-vous que j'outrepasse mes attributions et me mêle de ce qui ne me regarde pas mais, dans la scène de projection et d'évocation de la fin, me paraît irréalisable, impossible. Je veux bien à la rigueur en admettre le principe quoique je n'en sois pas personnellement très partisan mais à condition que nous parvenions objectivement, matériellement à le faire accepter sans *arrière-pensée* par le public, qu'il n'ait envie à aucun moment de crier devant une convention invraisemblable. Pour cela il faut que cette apparition de soldats s'impose comme un véritable rêve, un rêve qui serait noir et gris mais valable et admissible *tel quel*. Voici les quelques idées que cela me suggère : Étant entendu que les images contenant les soldats se fondront l'une dans l'autre

au lieu de se présenter nettement séparées et délimitées, en traits clairs, et qu'elles n'apparaîtront qu'au fond d'un trou de nuages destinés à dissimuler leur immobilité, il me semble qu'on pourrait commencer la projection par une sorte d'éblouissement sonore, brutal qui détournera l'attention des images, éblouissement où se recomposeront d'un coup tous les bruits de la guerre. Ensuite les images naîtront, mais j'ai l'impression qu'au lieu de les séparer du reste de la scène, de les détacher du personnage de Madeleine on pourrait commencer par les projeter directement sur elle et sur le décor afin de créer un papillotement confus, miroitant qui répondrait à l'éblouissement des bruits. Les images naîtraient donc sur le mouvement même des nuages, mais à mon sens et au lieu de commencer tout de suite à chanter la Madeleine on pourrait tout au début et après le vacarme guerrier sur lequel la projection aura commencé, lancer une musique étrange, d'essence orientale peut-être qui soulignerait le caractère d'évocation, le côté rêve de la scène, et cela se fondrait lentement au point de vue sonore, tournerait peu à peu vers la Madelon pour finir brusquement, être coupé net par une cassure brusque, et rendre l'aspect rêve brisé, chute à pic sur le sol de Madeleine. Et je verrai alors la lumière de la fin très banale, et très réaliste, sans aucune recherche.

Dans le fond, cher ami, je suis extrêmement ennuyé de constater mon inutilité absolue. Ce que je fais ne vaut pas même un billet de métro.

Bien cordialement à vous.

ANT. ARTAUD.

A ROGER VITRAC

Dimanche soir
14 février 1932.

Mon cher Vitrac,

J'ai eu ce soir une assez longue conversation avec Dullin au sujet de ta pièce. Il m'en a parlé lui-même, d'emblée sans que je l'interroge. Comme il me mettait au fait de sa terrible situation et qu'il me donnait les raisons pour lesquelles il lui était impossible actuellement de donner même « Woyzeck » [1], il a ajouté : « J'ai lu « *le Coup de Trafalgar* » et j'en trouve tous les personnages merveilleux et étonnants, d'une vie et d'une poésie neuve et singulière, mais je trouve que cette galerie d'hallucinantes figures n'arrive pas à composer une pièce, ces personnages pittoresques et colorés, éminemment révélateurs quant à eux-mêmes seraient supportables pendant deux ou trois tableaux mais à la longue on s'en fatigue car ils ne font en réalité rien et ne servent à rien. J'admets en soi le parti pris qui consiste à nous présenter des personnages humoristiques et irréels, mais ce parti pris est d'une gratuité fatigante n'étant en réalité basé sur rien. »

Et comme je lui objectai qu'il n'était pas dans tes intentions de centrer cette galerie de figures autour d'un sujet dramatique et qu'à mon sens une

poésie d'un genre absolument nouveau se dégageait de ce fourmillement de types il m'a répondu que pour lui cette façon de procéder serait supportable dans une pièce en 2 actes par exemple mais qu'au bout de ces deux actes-là cette poésie elle-même devenait inefficace, systématique, et que la pièce ne consistait plus alors que dans la répétition d'un procédé dont la saveur et dont l'acuité s'était à ce moment-là épuisée et que la pièce tombait au niveau d'une pièce de Courteline saupoudrée de vitriol [2].

Et comme je lui objectai encore qu'avec tous ses défauts, s'il en était, elle me paraissait non seulement d'une qualité très supérieure à celle de la production courante mais constituer telle quelle une œuvre très importante et significative il m'a répondu qu'il ne demandait pas mieux que de l'inscrire au programme de ses mardis lorsque les circonstances lui permettraient de le reprendre. Car pour l'instant le programme des mardis est arrêté. Il a renoncé aux spectacles du mardi et il ne sait pas quand il pourra se remettre à donner des pièces d'exception. En effet « Woyzeck » est la prochaine pièce qui passera dans les représentations du Mardi mais il lui est absolument impossible de s'engager à ce sujet. Et je reste avec mon « Woyzeck » sur les bras et tu peux être certain que si ça s'arrange, c'est-à-dire si les « Tricheurs » [3] peuvent arriver à partir, à devenir un vrai succès alors que pour l'instant même cette pièce ne fait pas ses frais et que tous les jours l'Atelier est au bord de la faillite et sur le point de fermer, tu peux être certain que j'insisterai pour que « *le Coup de Trafalgar* » constitue le spectacle qui fera suite à « Woyzeck ».

Maintenant je t'engage vivement à reprendre ta pièce dans l'esprit que nous avions convenu et à t'arranger pour que les personnages développent chacun leur type non dans un sens humain certes mais dans un sens inhumain, aussi inhumain que tu voudras, et que les raisons spirituelles profondes de ce grouillement et de cette palpitation poétique apparaissent dans tout leur éclat. C'est non seulement le seul moyen de sauver et de rendre valable cette pièce, mais c'est un procédé et un développement qui s'imposent; et j'ai d'ailleurs dit à Dullin que tu avais l'intention de transformer ta pièce dans ce sens-là. Il a insisté lui-même en me quittant sur ce que les personnages étaient, chacun pris à part en lui-même, de merveilleuses créations théâtrales qui lui prouvaient, m'a-t-il dit, qu'à l'encontre de ce qu'il croyait et qu'il avait cru jusque-là à la lecture de tes autres pièces, tu étais un véritable homme de théâtre et de la plus rare qualité. Voilà. J'ai fait tout ce qui était en mon pouvoir; à toi maintenant de tirer de ton manuscrit toutes les conséquences qu'il impose.

A toi très amicalement.

A. Artaud.

A LOUIS JOUVET

Dimanche 27 février 1932 [1].

Cher ami,

Excusez-moi de vous dire cela mais vous êtes vraiment décourageant. Vous me donnez l'impression que les six heures que nous avons passées au-dessus d'un orgue sont du travail foutu, inadmissible, et que nous nous sommes complètement trompés alors que je suis certain et qu'il me paraît même indéniable que parmi les choses que vous avez entendues la moitié au moins correspondait très exactement à la définition de ce que vous nous reprochez de ne pas avoir fait, c'est-à-dire à une recherche de sons imitatifs, simples et dépouillés, transposés de ton parfois, mais non musicaux, et que parmi l'autre moitié faite de sons composés il suffirait de réduire ces sons composés aux éléments qui les composent et que nous avons cherchés *isolément* pour avoir à l'état pur le registre entier des sonorités correspondant à cette pièce.

J'insiste en outre sur ce point que n'étant pas moi-même musicien je ne puis que communiquer à l'organiste [2] des idées et que celui-ci résiste de toutes les forces de son inconscient à l'idée d'isoler ainsi des sonorités non musicales et que sa traduc-

tion même sur les points précis n'est jamais ce qui a été convenu à cause de cette tendance dont il ne peut se séparer.

Remarquez que je n'accuse pas. Je vous signale seulement certaines difficultés.

Bien amicalement vôtre.

ARTAUD.

A LOUIS JOUVET

[*Paris, le 1er mars 1932* [1].]

Cher ami,

J'ai quitté cet après-midi la répétition un peu avant la fin, en ayant vu tout de même l'essentiel et je pense que les idées que nous avions eues, introduites avec tact et discernement auraient étoffé une pièce qui en a besoin.

En ce qui me concerne je me suis donné beaucoup de mal, et j'ai perdu d'innombrables heures, sans résultat, mais ce qui me déçoit le plus et m'est le plus pénible c'est le sentiment que toutes ces choses étaient utiles, qu'il y avait un moyen de les introduire si vous nous aviez laissé plus d'initiative car on en est venu en fin de compte à des choses trouvées depuis le commencement et oubliées. Et la pièce souffrira de leur absence. Mais si pessimiste que je sois je ne crois pas que le sort

de cette pièce sera, commercialement parlant, des plus malheureux.

Si vous voulez me voir avant la générale je passerai demain à Pigalle vers 4 heures. Il n'y aura qu'à laisser une commission au concierge.

Je suis votre fidèle ami.

ANT. ARTAUD.

P.-S. — J'ai envoyé un mot à Mlle Doris [2] pour lui demander s'il ne serait pas possible que je dispose 2 heures par semaine et 1 heure chaque fois d'un Studio de la Comédie pour des leçons à des débutants intéressants. Ce qui me rendrait matériellement service.

A LOUIS JOUVET

Lundi soir 1er mars 1932 [1].

Cher ami,

Autant le point de départ de la pièce de Savoir me paraît intéressant, et autant je trouvais que la modulation particulière que vous vouliez imposer scéniquement à ses intentions et à son esprit secret était capable d'inspirer tous les espoirs quant à sa destinée devant le public, autant maintenant que je l'ai vue jouée par les acteurs elle me paraît une chose mince et sans lendemain [2]. J'accuse par-

dessus tout les acteurs de l'insuccès de cette pièce et je n'accuse pas leur métier, ni même leur talent, j'accuse leur esprit. D'autre part, et vous ne m'en voudrez pas si je vous manifeste une façon de voir opposée à la vôtre, mais je n'ai pas votre opinion sur l'expérience et sur sa valeur. Et j'ai tout de même assez roulé ma bosse moi aussi, j'ai une expérience assez vaste des choses du sentiment, du monde de l'imagination et de la pensée, des procédés actifs de l'esprit, pour avoir le droit de revendiquer que mon opinion compte aussi. Eh bien, je pense que toute seule, la pièce de Savoir ne peut pas tenir et que le devoir d'une bonne mise en scène est de trahir s'il le faut un auteur afin de donner de sa pièce une réalisation qui tienne et en impose. Pour la partie qui me concerne spécialement je crois que nous avons intérêt à donner à la sonorisation son maximum d'intensité et d'efficacité pourvu qu'elle soit située aux endroits où ne gênant personne elle risque de mieux porter. Les bruits purement imitatifs que l'orgue n'imitera jamais parfaitement ne seront pas compris parce qu'ils ne sont pas francs. Puisque nous faisons des dissonances, faisons-en, mais en disant au public : *nous faisons des dissonances*. Il criera ou applaudira, mais ne sera pas dans cet état de gêne provoqué par les demi-mesures et les choses à demi réussies. Nous avons voulu à la fin du 1er acte montrer la face de la guerre, son côté sale, funeste et menaçant, que l'intensité et la franchise *symbolique* de nos moyens corresponde à nos intentions. L'effet de vent que vous nous demandez de supprimer et qui aujourd'hui n'était pas en place et

gênait les répliques des acteurs me paraît, à moi, en principe, indispensable et très réussi comme impression. Pierre Renoir lui-même est venu me dire que cela lui avait paru d'un effet très saisissant. Vous avez demandé à Messiaen d'aller vers la gaieté : c'est une intention que je ne comprends pas, il pourra en mettre dans ses harmonisations de sonneries ou dans ses amplifications de phono mais non dans les bruits intercalés. Je ne crois pas, moi, aux tâtonnements et aux essais pas plus que je ne crois à l'expérience. C'est à peine si j'admets que l'expérience peut me permettre de vérifier une hypothèse mais elle ne me fera jamais renoncer à une chose que j'ai *sentie* vraie. Je crois uniquement à mon intuition. Et il ne faut pas que les résistances des uns, l'incrédulité des autres et surtout la crainte des réactions du public nous fasse renoncer à l'idée que nous avons eue ni ne nous empêche d'en tirer le maximum. Si au lieu d'imiter simplement la venue aérienne de l'obus, pendant l'anxiété et le silence des soldats on entend le commentaire dramatique de l'orgue, en train de laisser éclater quelques violentes dissonances, il y aura là un élément très important et souvent la réussite d'une œuvre est faite d'une série d'éléments comme celui-là additionnés.

A vous de tout cœur.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Je crois que le public admettra toujours une chose qui heurte ses opinions, et bouscule ses habitudes s'il comprend dans quelle intention

cela a été fait. Et je crois que les soi-disant chefs-d'œuvre d'esprit nouveau et que le public accueille avec des bordées de sifflets parce qu'ils heurtent ses façons de voir, devaient être des chefs-d'œuvre mal joués et mal réalisés et qu'ils auraient réussi sans cela. Et ce point de vue de la réalisation théâtrale d'un chef-d'œuvre blackboulé est un point de vue auquel on ne pense jamais.

A JEAN PAULHAN

[*Début mars 1932* [1].]

Voici, cher ami, le texte de mon article mensuel. J'espère beaucoup qu'il vous plaira et vous voyez que je fais toutes réserves sur la valeur de l'œuvre de Passeur, en définitive, on ne pourra donc me reprocher de m'être trompé [2].

Je trouve très remarquable et même saisissant l'article de D. de Rougemont sur Gœthe et celui de R. de Renéville est bien [3]. Je pense que je suis largement à temps pour le nº d'avril et que mon article ne sera pas trouvé trop long. Ce qui me plaît dans cet article-ci est que je me suis attaqué à un sujet inhabituel pour moi et que je n'ai pas l'impression de l'avoir raté.

Recevez, cher ami, mes sentiments très affectueux et excusez-moi de vous avoir écrit une lettre, mais si humoristique que cela semble je n'aurais pas pu *sans cela* faire l'article.

A votre disposition d'ailleurs pour le refaire taper si nécessaire.

ANT. ART.

A LOUIS JOUVET

(Projet de lettre.)

Paris,
12 mars 1932 [1].

Cher ami,

Je pourrais voir moi aussi les choses sous l'angle complexe sous lequel vous les voyez, remarquez-le, mais je ne le fais pas, peut-être parce que je n'ai pas votre expérience. Je reconnais en effet n'avoir pas votre expérience,

1° parce que c'est un fait, je n'ai pas fait autant de théâtre que vous parce que je n'en ai pas eu matériellement le temps,

2° parce que j'ai fait autre chose, mes tendances, mon orientation d'esprit m'ont porté vers autre chose,

mais je ne me crois pas tout de même par [2] trop bête, je me crois, moi aussi, une certaine lucidité et cette lucidité me permet de dire que cette femme donnée comme une incarnation de la guerre, d'une sorte de tueuse de hasard, son caractère ou sa raison d'être dans la pièce et pour la pièce étant ainsi posée, l'auteur devait développer les prémisses ainsi posées et sa pièce suivant ces prémisses.

Il fallait ce caractère, se défaire et tourner, et en admettant le paroxysme objectif de cette tuerie qui se matérialise, s'expérimente sur deux ou trois points, sur 2 ou 3 personnages avec l'ébullition qui s'ensuit alentour dans les consciences, il fallait une sorte de vengeance du Destin par les événements, l'abandon des hommes est trop peu et il est dans la pièce si faible, si peu douloureux,

la folie douce est trop peu,

mais les images de cette folie sont à mon sens ce qui a fait tomber la pièce —

remarquez que je n'exige pas de l'auteur un jugement sur la guerre, pour ou contre elle, mais un jugement de Madeleine Jaudon, de la femme-pivot de la pièce,

et en quelque sorte la sanction psychologique de ses actes et par exemple puisqu'on a voulu qu'il y ait vision, que la vision affecte la forme cauchemar et non une simple évocation sacrée d'uniformes; un défilé d'uniformes rêvés, suivi par l'apparition de l'uniforme du facteur est trop peu de chose après tout ce qui a été agité et vous pouvez être sûr que c'est la mesquinerie, la minceur et du fait et du point de vue final en lui-même, comme le côté dérisoire des détails par lesquels il se manifeste, comme cette psychologie du principal personnage qui s'amenuise et tourne court, qui est cause de ce grand échec.

Je crois lucidement avoir vu le point litigieux, si j'ose ainsi parler, du débat.

Croyez en toute mon amitié.

ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Mardi soir
21 mars 1932 [1].

Cher ami,

Comme vous m'avez dit qu'il était encore temps, pourvu que je vous envoie le texte ce soir même et que vous l'ayez demain, de vous adresser une nouvelle version de ma chronique je vous envoie donc une nouvelle chronique roulant uniquement sur les « Tricheurs » et je vous demande de jeter l'autre au panier y compris la partie qui concerne le Mal de la Jeunesse [2]. Si c'est trop tard je vous prie instamment de ne rien faire paraître, mais j'espère qu'il sera encore temps.

Votre ami,

ARTAUD.

P.-S. — J'ai parlé à Fargue. Il consent à tout ce que l'on voudra [3].

C'est à vous donc, cher ami, que je m'en remets du soin de corriger les nouvelles épreuves et de donner le bon à tirer.

A LOUIS JOUVET

[*Berlin, 20 mai 1932* [1].]

Cher ami,

Je suis de plus en plus convaincu que le cinéma est et restera l'art du passé. On n'y peut travailler sans honte.

A vous amicalement.

A. ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Paris,
vendredi
3 juin 1932.

Cher ami,

D'après ce que je crois comprendre Aron, *à qui on ne demandait rien,* ayant ouï dire que je voulais lancer un nouveau Théâtre sous le patronage de quelques écrivains réputés [1], a voulu ne pas être tenu à l'écart de cette affaire. Chacun est libre de ses ambitions, mais que sans me demander mon

opinion et mon acquiescement il se délègue à lui-même des fonctions d'organisateur dans une affaire dont l'idée m'appartient et sous le prétexte que je n'ai pas de talents dans ce domaine je trouve cela d'une outrecuidance, d'un sans-gêne, d'une inconscience et d'un toupet sans nom. Pour toutes les raisons *morales* que je vous ai développées hier, je NE VEUX PAS collaborer avec Aron, et ces raisons morales n'existeraient-elles pas que de toute façon je ne voudrai [2] pas collaborer avec Aron. Et il faut que ceci soit dit une fois pour toutes.

J'accuse Aron d'avoir torpillé sciemment et volontairement l'affaire Jarry, et d'avoir fait alliance en sous-main avec mes adversaires qui en l'occurrence n'ont d'ailleurs été que les émissaires policiers du Quai d'Orsay. Oui, Breton et sa bande, Aragon en tête, et Crevel dans la coulisse, ne m'ont accusé si fort d'être de la police que parce qu'eux-mêmes avaient partie liée avec la police dans cette affaire. Et cette sombre et feuilletonesque histoire n'est si sombre que parce qu'elle est vraie. Aron n'ignorait rien de tout cela. Il faut qu'il sache donc que je ne ferai jamais plus rien avec lui, que je lui interdis de rassembler un comité et de faire le théâtre de la N.R.F. et je compte, cher ami, que vous, jamais, au grand jamais vous ne l'autoriserez à se servir de la N.R.F. pour lancer un théâtre dont je ne serai pas. Je me demande d'ailleurs sur quelles bases et avec qui il compte faire ce théâtre-là.

J'ai foi en vous et je n'ai pas besoin de vous dire la terrible impression que je ressentirai si j'apprenais tout à coup que la N.R.F. patronnait un théâtre Robert Aron.

D'abord 1° je sentirai mon amitié trahie, 2° ensuite j'en serai peiné pour la N.R.F. car R. Aron n'a pas qualité pour lancer un théâtre non commercial à tendances philosophiques élevées.

Je considérerai que ce serait compromettre la N.R.F. que de la lancer dans une aventure pareille et je serai étonné que Gide, Valéry et d'autres prêtassent leur nom à une semblable entreprise.

Cher ami, j'attends une lettre de vous pour la réunion dont vous m'avez parlé [3].

Je *suis très fidèlement* vôtre.

ANT. ARTAUD.

P.-S. — Je vous ai parlé en toute franchise et en toute amitié. Je vous demande de me répondre de même.

A JEAN PAULHAN

Paris, mercredi
8 juin 1932.

Cher ami,

Oui, entendu pour le 20.

Si peu vraisemblable qu'il soit en effet que Breton ait fait le jeu, probablement sans le savoir, de certains officiels, j'*ai acquis* les *preuves* qu'il l'a fait et qu'Aron a prêté la main au torpillage du « Songe ».

A part cela aucun autre théâtre que celui que je veux faire ne peut être établi sur les bases sur

lesquelles je veux l'établir, un théâtre Aron-Crommelynck moins que tout autre.

Quant aux qualités d'organisateur d'Aron, la seule excuse qu'il ait trouvé à me donner lorsque je lui ai reproché d'avoir falsifié les plans du Théâtre Alfred Jarry, le jour de la Générale du « Songe », est son inexpérience. Donc c'est ou un maladroit ou un traître et dans les 2 cas je ne *veux* pas collaborer avec lui.

Je suis très tranquille sur l'*avenir* de mon théâtre, pourvu qu'il puisse *commencer*, ce que l'on a cherché à empêcher justement par tous les moyens, se réservant de donner aux plagiaires, genre « Mal de la Jeunesse [1] », la palme de la nouveauté.

Je suis votre fidèle ami.

ANT. ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

16 décembre 1932.

Cher ami,

Je suis en train de lire *Sénèque*, dont il me paraît fou qu'on puisse le confondre avec le moraliste précepteur [1] de je ne sais quel tyran de la décadence — ou alors le Précepteur était celui-ci, mais vieilli, désespéré de la magie. Quoi qu'il en soit celui-ci me paraît le plus grand auteur tragique

de l'histoire, un initié aux Secrets et qui mieux qu'Eschyle a su les faire passer dans les mots. Je pleure en lisant son théâtre d'inspiré, et j'y sens sous le verbe des syllabes crépiter de la plus atroce [2] manière le bouillonnement transparent des forces du chaos. Et ceci me fait penser à quelque chose : une fois guéri j'ai l'intention d'organiser des lectures dramatiques — pour un homme qui nie le texte au théâtre ce ne sera pas mal —, lectures publiques où je lirai des Tragédies de Sénèque, et tous les commanditaires possibles du Théâtre de la Cruauté seront convoqués. On ne peut mieux trouver d'exemple *écrit* de ce qu'on peut entendre par cruauté au théâtre que dans *toutes* les Tragédies de Sénèque, mais surtout dans Atrée et Thyeste [3]. Visible dans le Sang, elle l'est encore plus dans l'esprit. Ces monstres sont méchants comme seules des forces aveugles peuvent l'être, et il n'y a théâtre, je pense, qu'au degré pas encore humain. Dites-moi ce que vous pensez de ce projet.

Un mot de vous me ferait plaisir. J'espère être sorti dans dix jours — et renouvelé [4].

Votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

Dans Sénèque les forces primordiales font entendre leur écho dans la vibration spasmodique des mots. Et les noms qui désignent des secrets et des forces les désignent dans le *trajet* de ces forces et avec leur force d'arrachement et de broiement.

A ROGER VITRAC

Paris, 20 juillet 1934 [1].

Mon cher Vitrac,

Tu invoques notre ancienne amitié pour me reprocher mon article [2]; mais ce pacte amical tu ne l'as toi-même jamais respecté. Rappelle-toi la discussion révoltante que nous avons eue au Dôme au sortir de la soirée Deharme [3] où tu ne t'étais guère gêné pour te poser *publiquement* en détracteur de mes idées.

Ce n'est pas une basse vengeance que j'ai voulu exercer en te rendant la pareille, mais j'ai voulu 1° d'abord que tu juges ton attitude sur la mienne et je te prie de croire que *je l'ai fait sciemment.*

2° Je ne crois pas que l'amitié doive intervenir dans certaines questions. Et du moment que tu affirmes une position je pense avoir le droit d'en affirmer [4] une autre.

3° Je crois de toute façon t'avoir rendu justice et seul ton épiderme trop sensible d'auteur t'a fait négliger les éloges pour les critiques.

Prouve dorénavant sinon une amitié agissante, du moins réservée et je ne sortirai pas de mon rôle d'ami.

A toi.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Paris, 15 octobre 1934.

Cher grand ami,

Vous m'avez donné avec Le Théâtre & la Peste une des plus grandes satisfactions de ma vie [1].

André Gide est venu l'autre soir aux Champs-Élysées me parler de ce texte avec la plus émouvante chaleur.

Dans le Comme il vous plaira de Barnowsky, Annabella se dégage comme une actrice de premier rang et il n'est bruit dans tout Paris que de sa révélation.

Je vous envoie un compte rendu où je parle surtout d'elle et de Balthus. Le spectacle dans son ensemble n'est pas désagréable, et s'il n'est pas au point je dis pourquoi dans cet article.

Pour qu'il demeure d'actualité il faudrait bien qu'il passe le 1er novembre prochain si vous pouvez lui trouver de la place. Et je sais que vous ferez ce que vous pourrez.

Si je suis vif contre la presse [2] c'est que moi-même j'en ai gros sur le cœur depuis douze ans que je suis acteur de théâtre. Je compte venir vous voir cette semaine et permettez-moi de vous embrasser.

Votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

Hôtel des États-Unis,
135, Bd Montparnasse.

A JEAN PAULHAN

[15 octobre 1934 [1].]

Cher ami,

Voici les quelques lignes à ajouter directement au reste : d'ailleurs ça se raccorde.

D'un côté la sensibilité et de l'autre la tête, est ce qui manque le plus à la critique d'aujourd'hui. Et c'est avec la tête, qu'après avoir été impressionné par les forêts de Balthus — je n'aime pas du tout la cour du château qui est un tout autre décor que la maquette originale — on peut se rendre compte qu'à la différence des forêts ordinaires de théâtre celles-ci contiennent des ténèbres, et un rythme qui parle à l'âme; et que derrière les arbres et les lumières de la nature elles évoquent des cris, des paroles, des sons : elles sont toutes des conceptions imaginaires où souffle l'Esprit.

Il faut savoir pour finir que trahi par de mauvais exécutants Balthus a dû repeindre lui-même jour et nuit plus de 700 mètres carrés de toile, et qu'il a ainsi rendu à ses décors une composition, un style, un ordre absolument particuliers.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

[*Paris, le 16 octobre 1934* [1].]

Cher ami,

J'ai réfléchi : *ne publiez pas* mon article sur Annabella. Son jeu qui est très bien ne mérite pas mon enthousiasme excessif, c'est une élève intelligente et fine, non une grande actrice. Et pour la Presse j'aurai l'air d'attaquer des personnes bien disposées avec moi, qui ne se différencieront pas du reste. Et le spectacle dans l'ensemble ne vaut pas qu'on le défende si énergiquement. Il n'y a qu'à détruire mon manuscrit.

Votre ami — et à très bientôt.

ANTONIN ARTAUD.

Je ne puis écrire sans enthousiasme et je vais toujours trop loin [2].

A JEAN-LOUIS BARRAULT

[*Fin septembre 1935* [1].]

Mon cher Barrault,

Du nouveau. Hier à la N.R.F. Malraux m'a remis une tragédie, une vraie, d'un Basque, je crois. C'est les 7 contre Thèbes d'Eschyle, vus à travers Sénèque, et celui-ci [à] [2] travers le parler d'égoutiers psychanalysés.

Il y a presque un Mythe reconstitué, des objets magiques et un langage d'une alchimie fort curieuse.

Le ton y est.

L'action y est.

La poésie,

la terreur souterraine du vrai tragique.

Le Mythe moderne n'y est pas, mais il frise. C'est tout de même grand.

Laisse tes recherches de personnages humains,

l'Homme est ce qui nous emmerde le plus,

et reviens aux dieux souterrains.

C'est-à-dire aux forces innomées et qui s'incarnent quand on sait les saisir [3].

Ton ami,

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Et puis il faut que je te lise ma tragédie : Le supplice de Tantale.

A ANDRÉ BRETON

[Paris, le 13 novembre 1935 [1].]
Mercredi soir.

Cher ami,

Madame Deharme m'a demandé de prendre rendez-vous pour une lecture de la tragédie dont elle vous a parlé [2].

Est-ce que vendredi vous conviendrait? Tout est prêt pour ce jour-là.

A vous.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Je passerai demain à 1 heure 1/2 au café de la Place Blanche.

À JEAN-LOUIS BARRAULT

[? septembre 1934 ?]

Mon cher Barrault,

Du nouveau. Hier à la N.R.F. Paulhan m'a [illegible]

[illegible]

travers Sénèque, et celui-ci [illegible]

Est-ce que vendredi [illegible]

Il y a presque un Mythe [illegible]

magiques et du langage d'une alchimie [illegible]

Le ton y est.

[illegible]

La poésie.

[illegible]

Le Mythe moderne c'[illegible]

C'est tout de même grand.

Laisse tes recherches de personnages humains.

l'Homme est ce qui nous [illegible] le plus.

et reviens aux dieux [illegible]

C'est-à-dire aux forces innomées et qui s'[illegible]

[illegible] quand on sait les voir [2].

Ton ami,

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Et puis il faut que je te lise ma tragédie

Le supplice de Tantale.

INTERVIEWS

ANTONIN ARTAUD[1]

La direction de Cinémonde *m'ayant chargé d'interviewer Antonin Artaud, je me mis aussitôt à sa recherche. Ce ne fut pas chose facile, Antonin Artaud était introuvable. Partout où je le demandais on me répondait qu'on ne l'avait pas aperçu depuis longtemps. Pourtant j'étais certain qu'Antonin Artaud, ayant terminé son interprétation dans* Tarakanova, *était revenu à Paris. Je désespérais de le retrouver lorsqu'un jour, dans un bar voisin de la place Clichy, j'entendis derrière moi une voix qui ne m'était pas inconnue. Je me retournai : c'était Antonin Artaud. Jugez de mon contentement.*

— Vous! Pas possible! m'écriai-je tout surpris. Mon cher ami, je vous tiens et je ne vous lâcherai pas tant que vous ne vous serez pas laissé interviewer.

Antonin Artaud sourit.

— Ah! ces journalistes, toujours aussi tenaces. Et puis, croyez-vous que ce que je vais vous dire intéressera vos lecteurs.

— Mais certainement, sans cela je n'aurais pas couru après vous.

Enfin Antonin Artaud se laissa interviewer.

— Mes états de service, *commença-t-il.* Tout d'abord un rôle de jeune premier dans *Fait Divers* [2], film d'avant-garde ayant passé aux Ursulines et qui conte-

nait une scène d'étranglement au ralenti, qui pouvait passer à l'époque pour une innovation. Quelques silhouettes dans divers films, *Surcouf, le Juif errant, Graziella* [3]. Enfin *Napoléon* d'Abel Gance, dans lequel j'incarnais Marat. Ce fut le premier rôle dans lequel j'ai pu me sentir à l'écran tel que je suis, où il m'a été donné non seulement d'essayer de faire vrai, mais d'exprimer la conception que j'avais d'une figure, d'un personnage, qui a paru comme l'incarnation d'une force de la nature, et désintéressé et indifférent pour tout ce qui n'était pas la force de ses passions.

Après Marat, je fus le frère Massieu [4] dans la *Jeanne d'Arc* de Carl T. Dreyer. J'incarnais cette fois-ci un saint non plus effervescent, plein de paroxysmes et perpétuellement arraché de lui-même, mais calme au contraire.

Je ne veux pas me soucier de ce que le film, de ce que mon rôle dans ce film sont devenus dans la version dite commerciale. Je sais que j'ai gardé de mon travail avec Dreyer des souvenirs inoubliables. J'ai eu affaire, là, à un homme qui est parvenu à me faire croire à la justesse, à la beauté et à l'intérêt humain de sa conception. Et quelles qu'aient pu être mes idées sur le cinéma, sur la poésie, sur la vie, pour une fois je me suis rendu compte que je n'avais plus affaire à une esthétique, à un parti pris, mais à une œuvre, à un homme attaché à élucider un des problèmes les plus angoissants qui soient : Dreyer attaché à démontrer en Jeanne d'Arc une victime d'une des déformations les plus douloureuses qui soient : la déformation d'un principe divin passant entre les cerveaux des hommes, qu'ils s'appellent le Gouvernement ou l'Église ou de quelque nom que ce soit.

Les modalités aussi, la technique pure de ce travail furent passionnantes, car si j'ai trouvé en Dreyer un homme exigeant, en revanche j'ai trouvé non pas un

metteur en scène, mais un homme, dans le sens le plus sensible, le plus humain et le plus complet de ce mot. Dreyer attaché à demander, à insinuer à l'artiste l'esprit d'une scène et lui laissant ensuite la latitude de la diriger, de lui donner telle inclinaison personnelle, pourvu qu'il demeure fidèle à l'esprit demandé; c'est ainsi que [5] dans la scène finale du martyre moral de Jeanne, avant le supplice, avant la communion, lorsque frère Massieu demande à Jeanne si elle se croit toujours envoyée du ciel, l'espèce d'exaltation communiquée à Massieu par Jeanne, par la situation et la scène, n'était pas indispensable peut-être, mais elle fut dictée par l'émotion même des faits et Dreyer n'aurait eu garde de l'empêcher.

J'aurais encore beaucoup de choses à dire sur le film de Carl Dreyer. Je me réjouis simplement que la représentation de sa version intégrale ait changé l'opinion générale sur un film aussi bouleversant.

Depuis *Jeanne d'Arc*, j'ai fait l'Intellectuel dans *Verdun, Visions d'Histoire* de Léon Poirier; Mazaud [6], dans *l'Argent* de Marcel L'Herbier, et un rôle de bohémien amoureux dans *Tarakanova* que je viens de terminer sous la direction de Raymond Bernard.

Si je n'ai pas eu dans ces derniers films l'occasion de créer des personnages aussi décisifs que dans *Napoléon* et *Jeanne d'Arc*, je suis sûr, maintenant que j'ai pris contact avec divers metteurs en scène, qu'il me sera possible d'avoir enfin l'occasion de créer un personnage complet.

Le cinéma est un métier affreux. Trop d'obstacles empêchent de s'exprimer ou de réaliser. Trop de contingences commerciales ou financières gênent les metteurs en scène que je connais. On défend trop de gens, trop de choses, trop de nécessités aveugles. C'est pourquoi le cinéma est un métier que j'abandonnerai certainement si dans un rôle je me vois

contenu, infirme, coupé de moi-même, de ce que je pense et de ce que je sens.

De grâce, mon cher ami, ne me comparez pas, comme beaucoup de gens le font, à Conradt Veidt [7]. Il y a dans cet artiste une spécialisation dans le paroxysme, dans l'excessif, que je cherche de plus en plus à éviter.

Un mot encore sur le métier d'acteur. J'entends chaque jour des metteurs en scène, à qui le sentiment proprement dramatique échappe, vanter, au détriment de l'acteur professionnel, l'acteur d'occasion à qui, comme dans *Finis terræ* [8], par exemple, on fait jouer mieux qu'à un acteur de métier n'importe quelle scène de la vie.

La discussion repose sur un malentendu et c'est tout.

L'acteur d'occasion fait sur l'écran ce qu'il fait dans la vie et qu'on peut lui faire jouer avec un peu de patience; mais l'acteur de cinéma, j'entends le bon, le vrai, celui qui, placé dans un domaine artificiel, dans le domaine de l'art ou de la poésie, sent et pense directement, spontanément, sans jouer; cet acteur-là fait ce que personne ne pourrait faire, ce que lui-même, à l'état normal, ne fait pas.

C'est toute la question, cher ami; je vous serais très reconnaissant dans votre article d'accorder plus de place aux idées que je vous communique qu'à mes rôles. Les premières sont plus susceptibles d'intéresser vos lecteurs que les seconds.

— *Mais pourquoi, Artaud? Il n'y a pas de raison.*

Et, sur ce, je pris congé de cet excellent artiste. Il était tard, mais qu'importait : j'avais enfin mon interview.

G. F.

ANTONIN ARTAUD
NOUS PARLE DU CINÉMA ALLEMAND [1]

C'est dans le théâtre qu'il a débuté; puis le cinéma l'a tenté. Maintenant... Il doit diriger, à la rentrée, ce théâtre patronné par la Nouvelle Revue Française *et dont tout le monde parle en ce moment* [2]. *Il était donc curieux de savoir si M. Antonin Artaud songeait à abandonner si vite le cinéma. Il n'en est rien, évidemment. En guise de réponse, M. Antonin Artaud s'est contenté de me montrer une trentaine de photographies de son dernier film,* Coup de feu à l'aube [3], *qu'il vient de tourner, à Berlin, pour la Ufa. C'est un film tiré d'une pièce de théâtre policière qui a eu beaucoup de succès à Berlin. Et le rôle que l'on a confié à M. Antonin Artaud est un rôle de tout premier plan : celui d'un assassin simulateur, dont le faux tremblement des mains écarte les soupçons de la police. Dans la version allemande, c'est le grand acteur dramatique Théodore Loos qui tient ce rôle.*

Et tout en me parlant de ce film, M. Antonin Artaud a été amené à me dire son admiration pour le cinéma allemand, cette manière d'école de cinéma qui s'est constituée autour de la Ufa, et qui est basée sur la dialectique hégélienne.

— Les Allemands, *assure-t-il,* font des films commerciaux, dans le bon sens du mot, c'est-à-dire que leurs films étant d'une haute qualité technique et artistique, et étant aussi très humains, se vendent très facilement.

Et puis, comment les films allemands n'auraient-ils pas de succès? Savez-vous qu'avant d'écrire un scénario, un écrivain — car là-bas ce sont les écrivains qui œuvrent pour le cinéma — recherche systématiquement les sentiments susceptibles d'émouvoir le public, en quoi ils consistent, quels sont les ressorts psychologiques à toucher pour y parvenir?

En général, les acteurs de cinéma allemands sortent du théâtre, et ils apportent à la réalisation des films toutes leurs qualités dramatiques. Il y a en ce moment en Allemagne une sorte d'école ou plutôt de groupe d'acteurs tragiques dont nous n'avons pas l'équivalent en France : Albert Bassermann, Fritz Kortner, Théodore Loos, Fritz Rasp, Peter Lorre... Tous ces acteurs ont une culture et ça se voit lorsqu'ils jouent avec cette finesse que nos acteurs n'ont pas. Ceux-ci sont d'ailleurs incapables de dire une tirade lyrique et de parler d'une manière sensible et nuancée. Aussi n'avons-nous pas de grande actrice en France, par exemple.

— *Vous pensez donc que l'on devrait choisir les acteurs de cinéma parmi les gens de théâtre?*

— Oui, si l'on veut faire de très bons films... Et les opérateurs français pourraient aller faire de petits stages à Berlin. Peut-être après, au lieu de se contenter d'utiliser les découvertes vérifiées par le succès, chercheraient-ils eux-mêmes à trouver quelque chose de personnel. En Allemagne, il y a tout un groupe d'opérateurs qui sont sans égal pour les éclairages. Ils recherchent l'effet logique de la lumière et ils essaient de créer une espèce d'ambiance psychologique lumineuse en rapport avec l'état d'esprit de la scène. J'ai remarqué que maintenant ils tâchent d'unifier la mise en scène. On ne saurait imaginer jusqu'à quel point ils poussent le souci du détail pittoresque et psychologique significatif.

HENRI PHILIPPON.

APPENDICE

LE BON SENS[1]

Dans une famille de riches propriétaires terriens. On en est au repas du soir.

Au dehors un dernier chariot entre. Des volets se ferment dans le crépuscule. A une lucarne une lumière s'allume. Dans la salle à manger provinciale, confortable, dégageant une solide aisance rustique, le couvert est mis. Toute la famille est là moins le fils.

Or des boîtes de toutes sortes s'entassent sur les chaises, avec des bouquets, et sur un grand fauteuil une robe blanche. Les propriétaires marient leur fille aînée. Au moment de se mettre à table on découvre l'absence du fils. Le père fronce le sourcil.

Le fiancé qui était là se lève pour partir. C'est un usinier des environs. Il a une figure assez rude mais pas très franche. Le fils n'est toujours pas là.

Dehors on voit un adolescent courant dans un endroit sauvage, perdu. Sa figure est pure, énergique, passionnée. De nouveau à table. Personne ne bouge. Le silence du père semble plein de menaces.

A la fin le fils arrive, il embrasse sa mère et, comme son père dont il approchait demeure de marbre, il gagne sa place. Il se met à manger. Au bout d'un instant sa sœur dit :

« Seulement pour moi qui me marie demain, tu aurais pu ne pas nous faire attendre. »

Au moment du dessert, le père prend l'assiette qui était tendue à son fils et la rend à la mère. Le fils fait mine de s'insurger et le père explose. Une explication violente a lieu entre eux. Le fils se plaint de la terreur qu'on lui impose, pour un oubli, un retard. La mère s'interpose, mais la sœur l'accable. S'il ne peut vivre chez lui il partira, il se plaint de tout — la surveillance constante dont il est l'objet. Il compare son sort avec celui de ses camarades. Enfin il attaque les idées de son père. Il en a assez de cette vie confinée à la campagne. Il lui faut la ville, les multitudes. Il partira. A chaque accusation, changement de tableau et changement de prise de vue et sursauts du père apaisés par la mère. A la fin le père se calme. On règlera cela après les noces.

Noce villageoise le lendemain. Danses, musique. Au milieu de la musique et des danses, le fils solitaire, l'air de l'Enfant Prodigue qui se prépare au départ. Le père et le gendre avec les invités. La mère cousant sa fille dans ses atours. Le fils de loin semble souffrir de tout comme si l'indépendance et le bonheur de sa sœur semblaient lui voler quelque chose à lui.

Puis l'heure des adieux de sa sœur à la famille est venue. On cherche le fils. Il a disparu.

Il s'est enfui. Il est dans la campagne. Il marche. On le voit au sommet d'une route. On le voit comme un point de loin. Puis de très haut. Une carriole le croise. Il monte. La nuit approche. On traverse un village. La carriole doit s'arrêter, mais lui poursuit sa marche. De temps en temps il pleut. Le rythme de cette marche devra donner la sensation de la marche de l'Enfant Prodigue vers son destin, avec de temps en temps autour de lui dans le ciel le vol d'oiseaux nocturnes, puis le ciel tout seul, la lune, puis le mouvement de fourmis des voitures, des gens qui rentrent dans les villages où il passe, le fourmille-

ment éparpillé dans l'immensité de la campagne de tous ces gens qui sont chez eux, tandis que lui a rompu avec toute sa vie passée.

Et à la maison, tandis que le père tonne, la mère pleure. Le père tonne au téléphone, appelant la gendarmerie.

On retrouve le jeune homme exténué. Il n'en peut plus. Il tombe. Et, comme il tombe, on voit passer au-dessus de lui les chevaux des gendarmes qui le poursuivent et ne l'ont pas vu.

Il se secoue, se relève, fait quelques pas, retombe. La nuit est complètement tombée. Il pleut à verse.

Une auto au loin, une magnifique limousine dans des trombes d'eau. Les phares éclairent la route. On le voit. Il est secouru. Mais non loin du village, l'auto a une panne — tout le monde couchera à l'auberge. Une femme est là avec plusieurs vieux messieurs. Elle semble s'intéresser au jeune homme. Mais ce qui l'intéresse par-dessus tout en lui, c'est son mutisme. Il ne peut dire ni où il est ni où il va. Il veut aller à Paris. La femme ne va pas à Paris, mais y sera dans deux jours. Veut-il accepter son hospitalité dans son château? Non, il est trop fier. A l'aube, il a disparu. Mais elle lui a laissé son adresse à Paris, et puis cette image de femme du monde est inoubliable pour lui.

Il marche. Il a faim. En se tâtant machinalement il se découvre un billet de mille francs que cette femme a mis dans sa poche pendant qu'il dormait dans l'auberge. Il retourne le lui rendre. Elle est repartie. Il se décide à l'entamer pour prendre le train. Il débarque dans la cohue. Dans un bistrot en face de la gare, au moment de payer il s'aperçoit que ses billets ont disparu. Que faire? Il erre sans un sou, demande le quartier où habite cette femme. Elle habite dans les environs du Parc Monceau.

Il couche la nuit sur un banc. A la première aube on le voit errer sous les hautes maisons cossues, parmi les voitures d'arrosage municipal, les boîtes à ordures que les ménagères traînent derrière elles. Il a horriblement faim. Il attend neuf heures et sonne chez la femme. Il est minable. Malgré ses protestations, on l'éconduit honteusement. Puis des années passent, il n'est pas revenu au pays. Son père le considère comme mort. Sa mère le pleure en cachette. Il a fait tous les métiers. Le voilà maintenant lancé dans la littérature, le journalisme. Il a l'occasion de mesurer de près les haines et les petitesses des hommes attachés à leurs querelles mesquines, à leurs jalousies. Cependant la maladie le guette. Harcelé par les veilles, les longs conciliabules nocturnes dans les cafés, il rêve de champs, d'espaces.

Or son beau-frère s'est lancé, lui, dans la politique. Le voici député. Sa sœur et lui sont venus s'installer à Paris. Mais lui n'a jamais revu les siens. Il erre dans les cafés avec une femme, toujours la même, qui semble le dominer.

Un soir, à l'occasion d'une sortie où sa sœur a voulu faire voir à leur mère, qui était venue la rejoindre pour quelques jours à Paris, les boîtes de nuit, il retrouve sa mère en plein Parnasse. La rencontre est émouvante. Délicate aussi, car la femme qui le suit partout est là. Brisant toutes conventions, sa mère tombe dans ses bras, l'emmène avec elle. Il se laisse faire. Il apprend les changements survenus au pays, l'extension des usines de son beau-frère. La mère reste à Paris plusieurs jours, ne pouvant se décider à quitter son fils; or, en plein bonheur ils reçoivent une dépêche urgente leur annonçant que le père vient d'être frappé d'une attaque. Il est mourant. La mère le décide à accourir avec eux tous à son chevet. Il arrive au pays. A son entrée dans la

chambre du malade, attitudes de la mère, attentive, comme suspendue, craignant l'orage, sentant toute la solennité de la minute. Or le père se lève sur son séant, il a reconnu son fils, mais à l'heure de la mort, tout est oublié. Il lui tend les bras dans le transport d'une tendresse insoupçonnée. Il le couvre de caresses. Il le serre sur son cœur. Il appelle sa femme :

« Mon fils, mon fils unique », dit-il. Puis l'effort qu'il a fait le brise, le fils pleure. Dans la nuit, le père expire. Les prières émeuvent étrangement le fils pendant l'enterrement, il est étonné des marques d'estime que lui donnent tous les serviteurs de son père, les fermiers. Il remarque, parmi les visiteurs, les amis, une jeune fille qui le regarde comme si elle le connaissait depuis toujours. Lui aussi il la regarde. Il interroge sa mère. C'est la fille d'un propriétaire voisin qu'il a connue, étant tout enfant. Il l'avait oubliée. Au milieu de sa douleur, cette douce image de femme le réconforte, le rassure. Voilà ce qui lui manque. Un cœur pur, un appui certain. Cependant la vie de Paris l'appelle encore. Malgré les objurgations de sa mère, il repart. De retour à Paris, l'activité politique de son beau-frère arrête son attention. Au moment du partage de l'héritage du vieux père il avait proposé au fils l'échange de terres contre des avantages douteux, le considérant comme quantité négligeable, voyant en lui un poète, un intellectuel. Or des années se passent. La mère passe une partie de l'année chez sa sœur. Le domaine paternel est presque abandonné.

Une année, à l'occasion de Noël, sa mère a invité tout le monde dans le domaine familial; des amis sont là et parmi eux la jeune fille qu'il a remarquée à l'enterrement de son père, avec toujours les mêmes bons yeux clairs d'une pureté rassurante. Le gendre développe son projet de transformer plus tard tout le

domaine en usine et comme lui, le fils, semble esquisser une protestation, il est immédiatement rabroué. Il se tait.

Or, sous l'impulsion du gendre, on dirait que les mœurs des grandes villes sont déjà établies dans cette campagne. Une cantine a été ouverte avec des chants, des beuveries la nuit. L'activité règne, mais fiévreuse. Des ouvriers passent, indifférents, parfois provocants. Où sont les bons paysans d'autrefois? Or là-dessus le fils, rentré à Paris, tombe malade. Sa maladie se prolonge. Un jour, son amie de Montparnasse oublie de venir à son chevet. A sa place, au sortir d'un délire, il trouve sa mère et à côté d'elle la jeune fille aux yeux vierges si honnêtes, si beaux.

Il est convalescent, mais il apprend que ses amis ont détourné le manuscrit du livre auquel il travaillait depuis longtemps. Avec un grand retard le livre néanmoins paraît. Mais il est vilipendé. Les articles honnêtes sont rares. Entrant dans un café et lisant un sale article, il perçoit le sourire ironique de ses anciens amis. Mais, d'autre part, une grande fraîcheur l'assaille, la jeune fille du pays qui vient de temps en temps le voir lui révèle qu'elle a profondément compris son livre.

A partir de cet instant il sent qu'il l'aime; avec elle, il lit des journaux, s'inquiète d'une loi que son beau-frère est en train de faire voter et qui dessert gravement les intérêts des agriculteurs. Lui-même se sent maintenant purifié, régénéré, réconcilié. Il apprend qu'au pays tout est en ébullition. Sa mère, malade à son tour, le réclame. Il revient. Elle est plus malade qu'elle ne le laissait croire; elle s'éteint doucement un soir, assise dans un fauteuil devant sa fenêtre. Son fils est là avec sa fiancée, et, morte, la mère a l'air d'une statue de l'apaisement.

Or, au moment du partage de l'héritage, une dis-

cussion s'élève, le fils découvre qu'il a été lésé au partage précédent. On lui propose moyennant une somme liquide l'abandon de tous ses droits. Alors, lui, jusqu'à ce jour qui passait aux yeux de tout le monde pour un simple littérateur indifférent aux choses pratiques se révèle. Pendant le Conseil de famille, il se dresse. Dans une attaque violente contre son beau-frère, il montre ses desseins, la politique dangereuse. Pour défendre ce qui lui reste du domaine paternel, il restera au pays. La voix des morts parle en lui. Il en est comme inspiré. Ce sera la lutte encore, mais à découvert cette fois et pas comme à Paris, épuisante, mesquine. Et puis enfin il a à ses côtés une femme, une vraie femme de la terre. Il a repris goût à la vie.

ANTONIN ARTAUD
ou
(JEAN MÉRIN).

NOTES

Page 9 : SCENARI

Nous avons rassemblé ici tous les scenari d'Antonin Artaud retrouvés à ce jour. Chaque fois que le scenario aura été déposé à l'Association des Auteurs de Films, 11, rue Ballu, nous l'indiquerons avec la date et le numéro du dépôt. Les scenari d'Antonin Artaud ont été déposés ou sous son propre nom ou sous le pseudonyme *Soudeba.*

Ce pseudonyme avait été déjà utilisé par le Dr Allendy pour une traduction du russe : *la Fleur rouge*, de Garchine, traduction française de Soudeba, illustrations de Colette Nel (Paris, Éditions Rhéa, 4, square Rapp, VIIIe). Colette Nel était la jeune sœur d'Yvonne Allendy; elle épousera le Dr Allendy, après la mort de cette dernière en 1935.

En 1927-1930, au moment où Antonin Artaud voulait fonder avec le Dr et Yvonne Allendy une *Firme destinée à produire des films de court métrage d'un amortissement rapide et sûr* (cf. p. 92), ce pseudonyme était utilisé par Antonin Artaud pour certains de ses scenari. Nous ignorons pourquoi il les signait parfois de son nom, parfois de ce pseudonyme. Peut-être pour ne pas décourager les éventuels producteurs de films commerciaux qui auraient été défavorablement impressionnés par la signature d'un écrivain auquel le seul scenario de lui alors réalisé : *la Coquille et le Clergyman*, attachait l'étiquette du surréalisme.

Outre les scenari que l'on trouvera ici, Soudeba, chez M. Thieck, 95, boulevard Exelmans, Paris-XVIe (Mme Thieck était une amie d'Yvonne Allendy), dépose le 22 octobre 1928, sous le nº 245, un scenario intitulé *Qui est-il?* dû au Dr Allendy. Lors du transfert des archives de l'Association des Auteurs de

Films en province pendant la dernière guerre, il s'est perdu un certain nombre d'enveloppes de dépôt, dont celle qui contenait ce scenario (cf. note 2, p. 397).

Signalons enfin que le scenario que nous avons reproduit dans l'appendice : *le Bon Sens* (cf. p. 353), bien que déposé sous le nom d'Antonin Artaud, n'est à peu près certainement pas de lui.

Page 11 : LES DIX-HUIT SECONDES

1. D'après une copie dactylographiée conservée par Génica Athanasiou. Publié dans *les Cahiers de la Pléiade* (nº 7, printemps 1949).

Ce scenario doit dater de 1924-1925. Antonin Artaud l'a visiblement écrit pour être interprété par Génica Athanasiou et par lui-même. Nombre d'éléments sont presque autobiographiques : *Cet homme est un acteur* (p. 11, dernier §). *Il a été frappé d'une maladie bizarre. Il est devenu incapable d'atteindre ses pensées* (p. 12, 1er §). *Or, c'est aussi lui qui joue le personnage du roi* (p. 15, dernier §). Rappelons qu'à l'Atelier, au temps où il faisait partie de la troupe, Antonin Artaud avait plusieurs fois interprété un personnage de roi : Galvan, roi more, dans *Moriana et Galvan*, trois tableaux tirés du Romancero Moresque par Alexandre Arnoux (2 mars 1922); Charlemagne dans *Huon de Bordeaux*, d'Alexandre Arnoux (20 mars 1923); Bazile, roi de Pologne, dans *la Vie est un songe*, de Calderon (20 juin 1922); et dans cette dernière pièce Charles Dullin s'était distribué dans le rôle de Sigismond, fils de Bazile, et Génica Athanasiou jouait le rôle d'Estrelle, infante. Et ce n'est sans doute pas un hasard si le personnage des *Dix-Huit Secondes* est tantôt sans bosse, tantôt bossu.

Page 17 : *Deux nations sur les confins de la Mongolie...*

1. D'après un manuscrit communiqué par M. Jean-Marie Conty. Les allusions au surréalisme, les références politiques qu'on trouve dans ce scenario, par exemple *la révolte de la Chine* (p. 20), permettent de le dater de 1926 environ.

2. *mots* remplace *poèmes*, biffé.

Page 22 : LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN

1. Scenario déposé à l'Association des Auteurs de Films par Antonin Artaud le 16 avril 1927 sous le nº 149. Publié ensuite dans *la Nouvelle Revue Française* (nº 170, 1er novembre 1927).

De tous les scenari d'Antonin Artaud, *la Coquille et le Clergyman* est le seul à avoir été réalisé. La mise en scène en fut confiée à Germaine Dulac qui passait alors pour un cinéaste d'avant-garde (elle avait entre autres films réalisé *la Fête espagnole, la Mort du soleil, la Souriante Madame Beudet*). C'est Yvonne Allendy qui lui avait apporté le scenario d'Antonin Artaud; il pensait interpréter lui-même le rôle du Clergyman et espérait bien participer de près à la réalisation du film. Pour cela, il avait sollicité de Dreyer, qui venait de l'engager pour *la Passion de Jeanne d'Arc*, un congé de deux semaines. Il semble que telles n'étaient pas les intentions de Germaine Dulac et qu'elle ne désirait pas la présence d'Antonin Artaud sur les lieux du tournage (le Studio Gaumont) qui, soit mauvaise volonté, soit hasard des circonstances, fut retardé de telle sorte qu'il ne put y assister. Plus même, il fut par la suite écarté du montage auquel il attachait une particulière importance. Dès la fin du mois d'août 1927, il manifeste de sérieuses inquiétudes relativement à la réalisation de son scenario (cf. lettre du 29 août 1927 à Jean Paulhan, p. 140). Le film est terminé et Yvonne Allendy se préoccupe de trouver une salle pour le projeter : son choix semble s'être arrêté sur la Salle Adyar, 4, square Rapp, Paris-VIIe (cf. *Distinction entre avant-garde de fond et de forme*, p. 86); elle prépare des communiqués pour la presse et songe même à embaucher des hommes-sandwichs pour la publicité. Quant à Germaine Dulac, elle ne paraît pas pressée de montrer le film achevé à son scénariste et il est obligé de lui écrire le 25 septembre afin qu'il lui soit permis de le voir (cf. p. 142). C'est donc seulement au mois d'octobre qu'il put enfin voir *la Coquille et le Clergyman* dans la réalisation conçue par Germaine Dulac. Il fut loin d'en être satisfait et trouva que son scenario avait été dénaturé par la réalisatrice qui en avait donné une interprétation banalisée en se contentant d'en faire un rêve raconté. Et c'est alors que, pour protester contre cette traduction contestable du texte initial, il le publie dans *la Nouvelle Revue Française*, le faisant précéder d'une note intitulée *Cinéma et réalité* qui est en quelque sorte un désaveu de la manière dont *la Coquille et le Clergyman* a été réalisée. Germaine Dulac réplique en

annonçant qu'elle va donner une conférence dans le cadre du Salon d'Automne au cours de laquelle elle présentera le film. Antonin Artaud, qu'elle n'a pas averti, l'apprend par la presse, et il semble qu'elle ait renoncé à cette présentation, sans doute sur l'intervention d'Armand Tallier, directeur du Studio des Ursulines, qui avait demandé l'exclusivité du film. Les choses s'enveniment à tel point entre Antonin Artaud et son metteur en scène que, lors de la première projection publique de *la Coquille et le Clergyman* au Studio des Ursulines, le 9 février 1928, avec quelques amis, parmi lesquels Robert Desnos, il conspue Germaine Dulac, si bien qu'ils auraient été expulsés de la salle.

Ces renseignements nous ont été en grande partie fournis par les brouillons d'un article d'Yvonne Allendy, postérieur à la houleuse séance du 9 février et à la rédaction duquel Antonin Artaud ne doit pas être totalement étranger. Il est d'ailleurs fort possible que cet article ait été publié dans un journal de l'époque et qu'on en retrouve un jour la version définitive. Voici un extrait des brouillons retrouvés par Mme Colette Allendy dans les papiers de sa sœur :

1° *J'accuse Mme G. Dulac d'avoir voulu s'emparer d'une idée originale qui appartenait au scénariste et d'avoir essayé par plusieurs moyens relatés ci-dessous de l'écarter et presque de le supprimer d'une œuvre dont il devait pour la bonne réalisation rester le collaborateur assidu.*

J'accuse pour cette raison Mme Dulac d'avoir trahi l'esprit du scenario et par son entêtement à déformer des images poétiques dont elle ne comprenait pas le sens et pour la réalisation desquelles elle refusait toute suggestion d'avoir causé elle-même une réaction violente de la part de poètes désireux de désolidariser Mr Antonin Artaud des erreurs du film de Mme Dulac.

Yvonne Allendy accuse encore Germaine Dulac d'avoir fait *imprimer sur le film :*

Rêve d'Antonin Artaud.

Composition visuelle de Germaine Dulac.

L'auteur ayant riposté par des notes dans la presse et la publication de son scenario dans la N. R. F., prouvant ainsi que la composition des images lui appartenait, Mme Dulac a cédé en faisant imprimer la formule habituelle :

Scenario d'Antonin Artaud.

Réalisation de G. Dulac.

Germaine Dulac est aussi accusée *d'avoir essayé depuis le mois de novembre 1927, date à laquelle la N. R. F. publiait le scenario de M. Antonin Artaud, et sentant de ce fait sa partie compromise, d'avoir empêché la projection de ce film à Paris.* Ce qui explique la date tardive de la première projection.

En ce qui concerne la conférence de Germaine Dulac, on trouve dans *Comœdia*, les 3 et 17 novembre 1927, un communiqué d'annonce :

Le Cinéma au Salon d'Automne.

Le premier des spectacles d'avant-garde cinégraphique, présentés par Robert de Jarville au théâtre du Salon d'Automne, au Grand Palais, aura lieu le mercredi 23 novembre, à 15 heures. Germaine Dulac parlera de Deux Films *et présentera* l'Invitation au voyage *et des fragments de* la Coquille et le Clergyman.

Des affichettes furent même imprimées et portent une variante de la formule incriminée par Yvonne Allendy puisqu'elles annoncent que Germaine Dulac présentera :

la Coquille et le Clergyman
rêve d'Antonin Artaud
réalisé cinégraphiquement par
Germaine Dulac.

Or, le jour même de la conférence, le communiqué publié dans *Comœdia* prouve que Germaine Dulac a renoncé à sa présentation :

Une Conférence de Germaine Dulac.

Aujourd'hui mercredi 23 novembre, à 15 h, Robert de Jarville présente au théâtre du Salon d'Automne, au Grand Palais, un spectacle d'avant-garde cinégraphique, au cours duquel Germaine Dulac parlera de Deux films *avec projection de* l'Invitation au voyage, *sa dernière production, et de* Dura lex, *réalisé par Goskine en Russie soviétique.*

Si l'on en croit le compte rendu de Lucien Wahl dans *l'Œuvre* (11 novembre 1927) et celui de Jean Moncla dans *la Volonté* (19 novembre 1927), le film aurait cependant été présenté, au moins à la presse, quelques jours auparavant. L'article de Lucien Wahl ne laisse pas d'être ambigu. En effet, il commence par déclarer : *Le Ciné-Club a donné une matinée certainement intéressante. Par suite d'une erreur ou d'un oubli que je sais involontaire, je ne l'ai pas connue assez tôt pour y assister. Je n'ai donc pu voir le film russe intitulé* Dura lex, sed lex *et inspiré par un roman de Jack London, mais je puis vous parler de* la Coquille et le Clergyman *qui était projeté en même temps, car on l'avait monté* (le compte rendu dit bien *monté* et non *montré*) *il y a deux ou trois semaines.* Puis, après avoir cité des extraits de *Cinéma et réalité*, le journaliste s'essaie à raconter le film en précisant entre parenthèses : *(Je n'ai pas lu le scenario publié, je parle, de mémoire, de ce*

que j'ai vu.) Ce qui est assez étrange, *Cinéma et réalité* et le scenario ayant été publiés ensemble dans *la Nouvelle Revue Française*.

Enfin, pour donner une idée de ce que fut la projection du 9 février 1928, citons le compte rendu qui en parut dans *le Charivari* du 18 février :

Jeudi dernier, le Studio des Ursulines donnait la répétition générale de son nouveau spectacle. On projetait un film de Mme Dulac, la Coquille et le Clergyman, *œuvre d'hallucination, qui est le récit d'un cauchemar. Le public suivait avec intérêt cette curieuse production, quand dans la salle on entendit une voix poser cette question : « Qui a fait ce film? »*

A quoi une autre voix répond : « C'est Mme Germaine Dulac. »

Première voix. — *Qu'est-ce que Mme Dulac?*

Deuxième voix. — *C'est une vache.*

Devant la grossièreté du terme, Armand Tallier, le sympathique directeur des Ursulines, accourt, fait donner la lumière et repère les deux perturbateurs... C'étaient Antonin Artaud, un surréaliste, un peu fou et un peu maniaque, auteur du scenario du film et qui manifestait ainsi son mécontentement contre Mme Dulac, qu'il accusait d'avoir déformé son « idée » *(une idée un peu folle). Et avec lui hurlait un autre surréaliste bien connu qui, paraît-il, a quelquefois du talent!*

Sommés par Tallier de s'excuser, ceux-ci ne trouvèrent à répondre que le mot de Cambronne et autres ordures, et furent bientôt aidés dans cette tâche par quelques autres surréalistes, les mêmes qui avaient chahuté la veille à la « Tribune Libre ». Mais les personnalités du monde cinématographique présentes ne se laissèrent pas faire et, Tallier en tête, « vidèrent » avec les poings et les pieds la bande Artaud et Cie qui, de fureur, cassa les glaces du hall en poussant de petits cris bizarres : « Goulou... Goulou... »

Il faut, certes, tenir compte de la tendance à l'exagération de tels comptes rendus, et Georges Sadoul, dans *Souvenirs d'un témoin* (*Études cinématographiques*, nos 38-39, printemps 1965), s'il confirme le *concert de hurlements et de vociférations*, les injures grossières à l'égard de Germaine Dulac, conteste que les manifestants aient été expulsés de la salle car, écrit-il, *Armand Tallier n'était pas de ces hommes qui appellent la police pour « rétablir l'ordre »*. (L'article du *Charivari* ne parle d'ailleurs pas d'intervention policière.) Quoi qu'il en soit, *la Coquille et le Clergyman*, projetée avec *la Tragédie de la rue*, film réalisé par Bruno Rahn, fut retirée du programme. Le film fut de nouveau programmé, dans la même salle, avec *Trois Heures d'une vie...*, de James Flood, à partir du 14 mai 1928.

2. Malec, personnage créé par Buster Keaton, dont les aventures se poursuivent dans une série de films tournés entre 1920 et 1923.

3. Quelques pages du découpage de *la Coquille et le Clergyman* nous ont été aimablement communiquées par M. Alain Virmaux qui a eu la chance de les retrouver au cours de recherches concernant le cinéma surréaliste. Le découpage de cette scène qui porte le numéro d'ordre 126 se trouve parmi elles. Germaine Dulac avait dû penser que *un immense chemin de nuit* était une faute de frappe de la copie qui lui avait été remise et elle avait dû rectifier car la dactylographie du découpage porte ici : *une immense chemise de nuit.* Au-dessous, cette indication notée soit par Germaine Dulac elle-même, soit par son assistant :

Action : Vue prise en dessous, le clergyman ramène ses basques (sous une plaque de verre).

Or, c'est justement une des erreurs d'interprétation qu'elle se verra reprocher dans l'article d'Yvonne Allendy :

Deuxième fait : Mme Dulac ayant travaillé seule au studio sans aucune indication de l'auteur s'est refusée systématiquement et par plusieurs fois à le laisser assister au montage, travail de grande importance et qui s'il eût été fait devant le scénariste aurait évité de lourdes erreurs telles que : les basques qui deviennent chemise de nuit, la langue qui devient corde, la répétition de l'histoire de clef dans les couloirs, etc., images dont le sens est défiguré et qui n'ont plus qu'une valeur technique sans intérêt.

Page 32 : VOLS

1. Aucune trace de dépôt à l'Association des Auteurs de Films. Pourtant, une des deux copies qui nous ont été communiquées par Mme Colette Allendy, et qui a reçu le tampon de l'Agence Mondiale, 98, rue Réaumur, Paris-IIe, à la date du 17 novembre 1928, porte, à la dernière page, cette mention de la main d'Yvonne Allendy :

Remis par Mme Allendy à l'Agence Mondiale de publicité le 17 novembre 1928,

déposé à la Société des Auteurs de Films le 19 novembre 1928.

A la fin de la seconde copie, le nom de l'auteur du scenario : *Soudeba,* suivi de la mention, toujours de la main d'Yvonne Allendy : *Scenario déposé à la Société des Auteurs de Films.*

Dans les lettres à Yvonne Allendy du 16 et 19 février 1929 (pp. 156 et 157) comme dans celle du 24 février (cf. in *Supplé-*

ment au tome I, p. 86) Antonin Artaud fait allusion à un scenario sur les liaisons aéropostales. Dans la lettre du 19 février, il précise : *Évidemment c'était pour moi* uniquement *une question d'argent*. Le souci de faire un film commercial peut expliquer le ton très différent de ce scenario. Il se peut aussi qu'Antonin Artaud l'ait dicté à Yvonne Allendy sans l'avoir au préalable rédigé, ce qui expliquerait cette succession de courtes notations, assez inhabituelles chez lui. Il est possible enfin qu'Yvonne Allendy, le Dr Allendy et Antonin Artaud aient tous les trois participé à sa rédaction. La copie que nous avons suivie est celle tamponnée par l'Agence Mondiale qui porte quelques corrections de la main d'Yvonne Allendy, pour la plupart rectifiant des erreurs matérielles de la dactylographie.

2. Suivait, au début de la ligne suivante, la notation : *passe rapidement dans la rue*, barrée par Yvonne Allendy. Suppression qui se justifie puisque cette action même vient d'être indiquée dans la notation qui précède.

3. C'est Antonin Artaud qui a écrit au crayon dans la marge : *Gare de l'Est*, face à la ligne où l'on trouve *Gare de Lyon*, ce en quoi il avait raison puisque c'est de la Gare de l'Est que part l'Orient-Express.

4. *notre jeune confrère* à la place de *Monsieur X*.

5. L'adjectif *rêveuse* a été ajouté par Yvonne Allendy.

6. Idem pour l'adjectif *postal*.

Page 39 : LES 32

1. Scenario déposé à l'Association des Auteurs de Films le 17 janvier 1929, sous le no 260, par Soudeba, chez M. Thieck, 95, boulevard Exelmans, Paris-XVIe. L'enveloppe le contenant est de celles qui ont été égarées. Heureusement, parmi les papiers d'Yvonne Allendy se trouvait un double de la copie envoyée. Le récépissé de la poste avait été lui aussi conservé. La copie dactylographiée qui nous a été communiquée par Mme Colette Allendy porte quelques légères corrections, les unes de la main d'Yvonne Allendy, les autres de celle d'Antonin Artaud. Au-dessous du sous-titre : *Scenario*, Yvonne Allendy avait porté la mention : *d'Antonin Artaud / pseudonyme Soudeba* (ces deux derniers mots ayant d'ailleurs été biffés).

Il existe aussi deux premières versions manuscrites (de la main d'Yvonne Allendy) de ce scenario. Elles sont incomplètes et diffèrent de la version définitive en bien des points : par exemple, l'histoire commence en 1919 dans le bureau d'un grand détective allemand auquel le père de la jeune fille va raconter une affaire, classée par la police, qui s'était produite en 1917, dans une petite Université dont il était le Recteur. Il est possible qu'il s'agisse de premières versions dictées par Antonin Artaud à Yvonne Allendy, mais il est tout autant possible que le premier jet de cette histoire ait été écrit par Yvonne Allendy et remanié par la suite par Antonin Artaud. Il faut admettre qu'il y avait entre eux, en ce qui concernait ces films destinés à leur rapporter de l'argent, une étroite collaboration. Quoi qu'il en soit, à plusieurs reprises, Antonin Artaud donne ce scenario comme sien (cf. en particulier la lettre du 10 mars 1929 à Yvonne Allendy, p. 158).

Un brouillon de lettre du Dr Allendy adressée à une Américaine nommée Mme Cone nous apprend qu'à la date du 7 septembre 1928 ce scenario était déjà achevé puisqu'il le joint à sa lettre, M. Cone se chargeant de le présenter aux producteurs américains. Le Dr Allendy indique que : *Cette histoire des « Thirty-two » est réellement arrivée (avec quelques variantes) en Europe Centrale, pendant la guerre, et cette réalité même lui donne un caractère dramatique très prenant.* Il ajoute qu'Antonin Artaud *voudrait bien en avoir 20 000 francs.*

2. *Dans la petite faculté d'une ville du centre de l'Europe* à la place de : *Dans une petite faculté d'Allemagne.* (Correction de la main d'Yvonne Allendy, peut-être faite afin de placer le film en Allemagne.)

3. *porte* remplace *maison,* biffé. (Correction de la main d'Antonin Artaud, récrite par Yvonne Allendy pour la rendre plus lisible.)

4. *de femme* est ajouté par Yvonne Allendy.

5. Idem pour *DE FEMMES.*

6. *En Turquie* remplace 1° *A Salonique;* 2° *Dans les Balkans,* successivement biffés. (Correction de la main d'Antonin Artaud.)

Page 56 : L'AVION SOLAIRE

1. Scenario déposé à l'Association des Auteurs de Films le 17 janvier 1929, sous le nº 260 *bis*, par Soudeba chez M. Thieck, 95, boulevard Exelmans, Paris-XVIe. L'enveloppe le contenant est de celles qui ont été égarées. Comme celui des *32*, le récépissé de la poste avait été conservé. A ces deux récépissés, Yvonne Allendy avait épinglé une petite note sur laquelle elle avait indiqué le début et la fin de chaque scenario et leur nombre de pages (18 pour *les 32*, 8 pour *l'Avion solaire*). *L'Avion solaire* commençait par ces mots : *Depuis quelques jours une étrange terreur pèse...* et se terminait par : *... et c'est l'attente de ses nouvelles qui a créé ce cauchemar*.

Le fragment que nous donnons ici reproduit deux pages dactylographiées numérotées 6 et 7, retrouvées par Mme Colette Allendy dans les papiers de sa sœur. On y sent beaucoup plus que dans *Vols* la marque d'Antonin Artaud, et il n'est pas douteux, à notre sens, que ce sont deux pages de *l'Avion solaire*.

Page 59 : *LE MAITRE DE BALLANTRAE* de STEVENSON

1. Scenario déposé à l'Association des Auteurs de Films le 26 avril 1929, sous le nº 289, par Antonin Artaud. En fait, Antonin Artaud étant alors à Nice, le dépôt fut fait par Yvonne Allendy à laquelle il avait envoyé son adaptation le 19 avril (cf. p. 169). La copie déposée est de la main d'Yvonne Allendy. Sans doute la copie dactylographiée qui lui fut envoyée par Antonin Artaud était-elle trop surchargée de corrections et jugea-t-elle nécessaire de recopier le texte.

2. Un manque dans la copie déposée, comblé conjecturalement à partir du roman de Stevenson, afin de faciliter la lecture.

3. Yvonne Allendy avait transcrit ici : *Ce serviteur était anglais*, ce qui est certainement une erreur de lecture. Il vient d'être dit qu'il est indien. Et, même si l'on ne se reporte pas à l'œuvre de Stevenson, la phrase suivante ne s'explique que si l'Indien comprend l'anglais, et le dissimule. On peut donc être assuré qu'il fallait lire : *Ce serviteur entend l'anglais...*

Page 70 : LA RÉVOLTE DU BOUCHER

1. *La Nouvelle Revue Française* (nº 201, 1er juin 1930).

A PROPOS DU CINÉMA

Page 79 : *RÉPONSE A UNE ENQUÊTE*

1. D'après une copie dactylographiée communiquée par Mme Toulouse sur la première page de laquelle a été noté, en haut, à gauche : *A. Artaud*. L'aspect de cette copie (frappe, couleur violette du ruban, qualité du papier) la rapproche des copies dactylographiées remises à *la Révolution Surréaliste*, conservées à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. On peut donc penser que cette réponse a été faite à peu près à l'époque où Antonin Artaud adhérait au mouvement surréaliste, donc fin 1924-début 1925. Il se peut d'ailleurs qu'elle ait été à l'époque publiée dans une revue ou un journal ayant jusqu'à présent échappé à nos recherches.

2. Un manque dans le document.

Page 82 : SORCELLERIE ET CINÉMA

1. D'après un manuscrit communiqué par Mme Colette Allendy (cinq feuilles à en-tête : *CAFÉ TERMINUS / Gare St-Lazare / PARIS*, utilisées seulement au recto). Sur la première page est collée une bande de papier portant ces lignes de la main d'Yvonne Allendy :

Mme Germaine Dulac tourne actuellement au Studio Gaumont la Coquille et le Clergyman, *film fort curieux fait d'un seul rêve qui enferme le mystère d'un drame, et dont le scenario est l'œuvre du poète Antonin Artaud.*

Ces quelques lignes, destinées certainement à servir de chapeau au texte d'Antonin Artaud, nous montrent qu'il avait bien l'intention de le publier. Il l'a peut-être fait, mais le périodique dans lequel il a pu paraître a jusqu'à présent échappé à nos recherches. Elles nous donnent aussi la date de sa rédaction : le moment où fut tournée *la Coquille et le Clergyman*, c'est-à-dire fin juillet-août 1927.

Sorcellerie et cinéma a été par la suite publiée en partie dans le catalogue du *Festival du film maudit* (Biarritz, 29 juillet-5 août 1949).

Le manuscrit, écrit à l'encre noire, sans ratures, a subi dans un second temps quelques corrections d'Antonin Artaud, effectuées à l'encre bleue et au crayon pour la dernière, que nous indiquons ci-dessous.

2. *la pensée humaine* remplace *l'esprit humain*, biffé.

3. *et* est écrit en surcharge sur *ce*.

4. Suivait ceci, biffé : *elles-mêmes*.

5. *en propre* remplace *personnellement*, biffé.

6. *toujours plus* remplace *de plus en plus*, biffé.

Page 86 : DISTINCTION ENTRE AVANT-GARDE DE FOND ET DE FORME

1. D'après une note manuscrite communiquée par Mme Colette Allendy, très certainement écrite pour servir de présentation à *la Coquille et le Clergyman* à l'époque où Yvonne Allendy songeait à louer elle-même une salle pour y projeter le film, en août 1927 (cf. note 1, p. 365).

2. Antonin Artaud avait dû avoir primitivement l'intention d'écrire : *n'ignore pas*, ce qui lui a fait ici commettre un lapsus et écrire : *n'est pas sans ignorer*.

3. Une variante pour la fin de ce paragraphe est notée au-dessous du titre, dans l'espace laissé entre le titre et la première phrase : *se retirent sous de fallacieux prétextes qui désignent leur peur et cachent on ne sait quelle cabale où le cinéma n'a rien à voir mais les plus odieux intérêts de clocher et de personnes.*

Paragraphe après lequel on trouve cette phrase biffée : *Il ne se pourrait pas cependant que le public ne le voie et il le verra à partir de telle date à la salle Adyar.*

4. *Mais* remplace *Ainsi*, biffé.

5. *au profond* remplace *à un*, biffé.

6. Dans les papiers d'Yvonne Allendy se trouvaient les brouillons d'un article, écrits de sa main. Dans ce qui semble en être le premier état on peut relever ce paragraphe :

CE FILM LE PUBLIC NE L'A PAS ENCORE VU *parce que les directeurs des deux salles dites Studios d'avant-garde qui semblaient n'avoir été fondées que pour présenter des œuvres neuves et fortes, vraiment originales, continuent à montrer des films qui seraient tout à fait à leur place dans les palaces du boulevard.*

qui n'est pas sans rappeler le deuxième paragraphe de *Distinction entre avant-garde de fond et de forme.* Il paraît donc à peu près sûr qu'il s'agit d'un article dicté à Yvonne Allendy par Antonin Artaud. On peut supposer qu'il s'agissait de notes destinées à la presse pour lancer *la Coquille et le Clergyman* et qu'à partir de son manuscrit, Antonin Artaud en dicta une version un peu différente afin de ne pas publier tout à fait le même texte dans divers journaux. Voici ce qui semble le dernier état de cet article :

UN SCANDALE

Depuis six mois la presse discute avec passion un film vraiment d'avant-garde qui apporte au cinéma une conception vraiment neuve : la Coquille et le Clergyman.

CE FILM LE PUBLIC NE L'A PAS ENCORE VU *et cela parce que les salles dites Studios d'avant-garde à Paris sont en réalité consacrées à la stupide production commerciale qui tue le cinéma et insulte le public en prétendant le mettre à son niveau.*

Ces petites salles peureuses et cupides n'ont jamais rien révélé,
ni les Charlot,
ni Malec,
ni Caligari,
ni Nosferatu,
ni les grands films russes,
ni aucune des œuvres qui ont brisé le cadre étroit où l'on enferme volontairement *en France la cinégraphie.*

Elles continuent en « n'osant » *pas donner le premier film-rêve :* la Coquille et le Clergyman d'*Antonin Artaud, réalisation de Germaine Dulac.*

Ce film « inquiétant » *sera présenté six soirées à partir de demain... à la Salle Adyar, accompagné de...*
adresse : 4, square Rapp, Paris 7e,
prix des places : 5 et 7 fr.

L'emploi de l'expression *film-rêve* tendrait à prouver qu'Antonin Artaud n'avait pas encore vu le film lorsque cette note fut rédigée, sinon il ne l'aurait pas laissé passer puisqu'il

reprochera avant tout à Germaine Dulac d'avoir fait de *la Coquille et le Clergyman* le récit d'un rêve et qu'en novembre 1927 il prendra soin de préciser que son scenario n'était *pas la reproduction d'un rêve* (cf. p. 24). Pourtant, dans une interview accordée à Lydie Lacaze, Germaine Dulac continuera à affirmer le contraire : *Vous pourrez voir, en janvier, aux Ursulines, mon dernier film d'avant-garde :* la Coquille et le Clergyman. *Il n'y a pas d'histoire, c'est simplement un rêve.* (*La Rumeur*, 12 janvier 1928.)

Page 88 : LE CINÉMA ET L'ABSTRACTION

1. *Le Monde illustré* (n° 3645, 29 octobre 1927). Précédé de ce chapeau qui peut avoir été rédigé par Yvonne Allendy : *Quelques-uns pensent que le cinéma trouvera sa vraie voie dans l'expression des images subjectives. Telle est la tentative hardie que proposait le poète Antonin Artaud avec un scenario fait d'un seul rêve,* la Coquille et le Clergyman, *qui sera incessamment présenté au public. Mme Germaine Dulac a eu le rare mérite d'en accepter la réalisation et il fallait tout son talent pour entreprendre de restituer à de telles images la lumière, le mouvement, l'atmosphère qui leur sont propres. L'auteur du scenario expose ici sa conception d'une pareille recherche.*

Page 89 : *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN*

1. *Cahiers de Belgique* (n° 8, octobre 1928).

Page 92 : PROJET DE CONSTITUTION D'UNE FIRME DESTINÉE A PRODUIRE DES FILMS DE COURT MÉTRAGE D'UN AMORTISSEMENT RAPIDE ET SÛR

1. D'après une copie dactylographiée communiquée par Mme Colette Allendy. Cette firme ayant pour principal objet de produire *la Révolte du Boucher* (qu'Antonin Artaud ne déposa pas à l'Association des Auteurs de Films), ce texte doit dater de 1930.

2. *Un chien andalou,* scenario de Salvador Dali, avait été réalisé en 1928 par Luis Buñuel. Il était interprété par Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaime Miravilles et Luis Buñuel.

3. *Les Nouveaux Messieurs*, film réalisé en 1929 par Jacques Feyder d'après la pièce de Robert de Flers et Francis de Croisset. Scenario de Charles Spaak et Jacques Feyder. Ce film, interprété par Gaby Morlay, Albert Préjean, Henry-Roussell et Kamenka, fut interdit pour « atteinte à la dignité du Parlement et des ministres » et son exploitation ne fut autorisée qu'après un an de débats. Il racontait l'histoire d'un électricien qui devenait chef syndicaliste, puis député et enfin ministre, amoureux d'une danseuse; son rival, député et comte, pour conquérir la danseuse, fait en sorte que le ministère soit renversé.

Nuits de prince, film réalisé en 1929-1930 par Marcel L'Herbier, d'après le roman de Joseph Kessel, avec Gina Manès comme vedette.

Page 99 : *LE JUIF POLONAIS* À L'OLYMPIA

1. *La Nouvelle Revue Française* (n° 218, 1er novembre 1931).

Le Juif polonais, film réalisé en 1931 par Jean Kemm, interprété par Harry Baur, Simone Mareuil, Mady Berry et Georges de la Cressonnière. Ce film assez médiocre racontait l'histoire d'un homme en proie à un interminable cauchemar, poursuivi sans cesse par le remords, harcelé par la vision du crime qu'il avait commis quinze ans auparavant pendant une tempête de neige. La vision de son crime le ronge et finira par l'abattre, mais il emportera dans la tombe son horrible secret.

Page 102 : LA VIEILLESSE PRÉCOCE DU CINÉMA

1. *Les Cahiers jaunes*, numéro spécial Cinéma 33 (n° 4, 1933).

Page 108 : LES SOUFFRANCES DU « DUBBING »

1. D'après un manuscrit appartenant à Mme Anie Faure, qui nous avait été communiqué par M. René Thomas. Antonin Artaud utilisera le verso des cinq feuillets qui constituent ce manuscrit pour les pages 6, 5 *bis*, 5, 4 et 3 de *l'Anarchie* (cf. in tome VII, p. 352, et note 1, p. 483). On peut donc dater ce texte de 1933 environ. Quelques variantes sous ratures que nous indiquons ci-dessous.

2. Mot manquant dans le manuscrit.

3. *ni l'œil ni l'oreille* remplace *ni l'esprit ni les sens*, biffé.

4. Suivait ce début de phrase, biffé : *Songer à doubler purement et simplement l'acteur américain de l'écran par un acteur français* [...]

5. Quelques mots manquent dans le manuscrit.

6. Cette dernière phrase remplace celle-ci, biffée : *Alors cette personnalité, nouveau Moloch, absorbe tout.*

LETTRES

Sont réunies ici les lettres ayant trait aux activités d'Antonin Artaud dans les domaines du cinéma et du théâtre, sauf, naturellement, celles concernant *le Théâtre de la N.R.F.*, *le Théâtre de la Cruauté*, *le Théâtre et son Double* et *les Cenci* qui sont reproduites dans le tome V.

Page 115 : *A mademoiselle Yvonne Gilles*

1. C'est très certainement de Marseille, où il avait dû se rendre à l'époque des vacances, qu'Antonin Artaud écrit à sa correspondante, jeune fille peintre dont il avait fait la connaissance en 1917 à Divonne-les-Bains. Seule l'année 1921 peut être retenue, c'est celle de la publication de *Ainsi va toute chair*, de Samuel Butler, aux Éditions Gallimard, et en 1922 la question de passer une audition devant Jacques Copeau ne se posera plus puisqu'il fera partie de la troupe de l'Atelier. La fin de la première phrase : *il m'entendra en septembre* situe la rencontre avec Copeau juste avant le départ en vacances. Antonin Artaud a donc pu partir pour Marseille le mardi 28 juin ou le mardi 5 juillet 1921. D'autre part, en août de la même année, il sera à Évian avec sa famille (cf. in *Supplément au tome I*, lettre à Mme Toulouse, p. 11, et note 1, p. 192).

Page 115 : *A Max Jacob*

1. Lettre appartenant à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Écrite sur papier à en-tête : *CAFÉ DE LA RÉ-*

GENCE. La date est fournie par le fait qu'Antonin Artaud vient d'être engagé par Charles Dullin.

2. *L'Antarctique* et *Pendule* (cf. in tome I, pp. 199 et 200) publiés dans le nº 10 d'*Action* (novembre 1921).

Page 118 : *A mademoiselle Yvonne Gilles*

1. Lettre écrite à la même époque que celle à Max Jacob. Antonin Artaud reprendra certaines des idées exposées dans ces deux lettres dans *l'Atelier de Charles Dullin* (cf. in tome II, p. 171) publié dans le numéro hors série d'*Action* (fin 1921-début 1922).

2. Le rôle du Prophète dans *le Simoun*, de H.-R. Lenormand, créé à la Comédie Montaigne-Gémier le 21 décembre 1920.

3. C'est sans doute à *La vie est un songe*, de Calderon, qu'Antonin Artaud fait allusion, mais cette pièce ne sera créée que le 20 juin 1922.

Page 120 : *A mademoiselle Yvonne Gilles*

1. Date suggérée par une phrase de la lettre. Dans une lettre précédente, Antonin Artaud avait demandé à sa correspondante si elle ne connaîtrait pas *une famille qui voudrait recevoir un pensionnaire* et elle avait dû lui envoyer quelques adresses de pensions dont il avait trouvé les prix un peu chers.

2. Le programme du 18 octobre 1922, conservé au Fonds Rondel (Bibliothèque de l'Arsenal), donne Antonin Artaud dans le rôle d'Anselme. Cependant, lors des représentations de *l'Avare* avant l'installation de l'Atelier au Théâtre Montmartre, il aurait tenu le rôle de Maître Simon. Mme Lily Vital-Geymond se souvient très bien d'Antonin Artaud répétant dans la rue les répliques de Maître Simon pendant que la troupe tirait la carriole chargée des décors et des costumes pour se rendre de l'une à l'autre des deux salles dans lesquelles elle donnait ses représentations. C'est fort probablement ce rôle qu'il tenait lors de cette tournée à Lyon.

3. D'après les programmes du Fonds Rondel, en mars 1922, les spectacles de l'Atelier étaient encore donnés alternative-

ment 7, rue Honoré-Chevalier, VIe, et Salle Pasdeloup, 10, rue des Ursulines. L'installation temporaire au Théâtre du Vieux-Colombier, annoncée pour le 18 février, semble ne s'être faite que le 1er avril 1922.

Page 121 : *A mademoiselle Yvonne Gilles*

1. Le dimanche où Antonin Artaud n'a pu se rendre au rendez-vous fixé par sa correspondante doit être le dimanche 26 février 1922.

2. Antonin Artaud tenait le rôle de Galvan, roi more, dans *Moriana et Galvan,* 3 tableaux tirés du *Romancero moresque* par Alexandre Arnoux, créé le 2 mars 1922 à la Salle Pasdeloup, 10, rue des Ursulines. Au cours du même spectacle, il était Sottinet dans *le Divorce* de Regnard. Il avait de plus dessiné les costumes pour *les Olives,* intermède d'après Lope de Rueda joué ce même jour.

3. On trouve en effet, sur la couverture des tout premiers programmes de l'Atelier (qui sont plutôt des sortes de dépliants), un Arlequin presque obèse et dansant.

Page 122 : *A mademoiselle Yvonne Gilles*

1. Date déduite de celle de la représentation de *La vie est un songe,* comédie en trois journées de Calderon de la Barca, traduction nouvelle par Alexandre Arnoux, costumes dessinés par Antonin Artaud, exécutés par l'Atelier, panneaux décoratifs d'André Fraye, qui fut créée le 20 juin 1922 sur la scène du Vieux-Colombier. Antonin Artaud y tenait le rôle de Bazile, roi de Pologne.

Page 123 : *A mademoiselle Yvonne Gilles*

1. Date déduite de l'allusion au Salon d'Automne et de la date de la générale d'*Antigone.* Lettre écrite sur papier à en-tête : *WEPLER | CAFÉ-RESTAURANT | 14, place Clichy.*

2. Cf. *le Dernier Aspect du Salon* (tome II, p. 249), article dans lequel sa correspondante qui exposait déjà l'année pré-

cédente n'avait pas été oubliée : *Yvonne Gilles est mûre et sensible.*

3. *Antigone,* tragédie de Sophocle, adaptation libre de Jean Cocteau, musique de Honegger, décors de Picasso, costumes de Gabrielle Chanel, fut créée le 20 décembre 1922 au Théâtre Montmartre. Le rôle d'Antigone était tenu par Génica Athanasiou qui y obtint un de ses plus grands succès. L'adaptation de Cocteau, très condensée, durait moins d'une demi-heure. Au même programme, la troupe de l'Atelier avait représenté pour la première fois en France *la Volupté de l'Honneur,* comédie en trois actes de Luigi Pirandello. La distribution publiée dans *le Théâtre et Comœdia Illustré,* n° 7 (janvier 1923) donne Antonin Artaud dans le rôle de Marc Fongi, plus conforme à son emploi dans la troupe à cette époque-là que ceux indiqués contradictoirement par les programmes conservés au Fonds Rondel (Le Curé, ou Un Membre du Conseil d'Administration, rôle muet et tout à fait secondaire). Attribution qui s'accorde d'ailleurs avec une déclaration de Charles Dullin lui-même : *dans* la Volupté de l'Honneur, *de Pirandello, où il jouait un homme d'affaires* (*Lettre à Roger Blin,* in *K Revue de la poésie,* numéro double 1-2, 1948).

Page 124 : *A madame Toulouse*

1. Lettre communiquée par Mme Malausséna. Écrite sur papier à en-tête du grill-room Francis : les trois initiales *GRF* l'une dans l'autre à l'intérieur d'un cachet. Date déduite de la lettre du 22 octobre 1923 à Génica Athanasiou (cf. in *Lettres à Génica Athanasiou,* p. 113) où Antonin Artaud lui annonce : *J'ai eu chez le docteur Toulouse une consultation de l'un de ses docteurs...* Il s'agit fort vraisemblablement du Dr Dupouy.

2. *Au fil des préjugés / Anthologie des Œuvres du docteur Toulouse / Textes choisis et assemblés par Antonin Artaud / Préface d'Antonin Artaud* (cf. in tome I, p. 242).

3. *L'Évolution du décor* qui paraîtra dans *Comœdia* le 19 avril 1924 (cf. in tome II, p. 11). On peut supposer que c'est par Paul Gregorio, un ami de Montparnasse, alors secrétaire de rédaction de ce journal, qu'Antonin Artaud espérait *faire passer* son article.

4. Peut-être pour *la Journée des aveux*, de Georges Duhamel, créée à la Comédie des Champs-Élysées le 24 octobre 1923 pour la rentrée commune de Georges et Ludmilla Pitoëff et de Louis Jouvet. Mise en scène et décors de Pitoëff.

Page 124 : *A madame Toulouse*

1. Lettre parue en fac-similé dans *la Tour de Feu* (n[os] 63-64, décembre 1959). Date déduite de celle de la publication dans *Comœdia* de *l'Évolution du décor* (cf. note 3, p. 381).

2. *Bulletin de la vie artistique*, illustré bi-mensuel édité par MM. Bernheim Jeune, éditeurs d'art. Rédacteurs : MM. Félix Fénéon, Pascal Forthuny, Guillaume Janneau, André Marty, Tabarant.

3. *L'Évolution du décor* fut finalement illustrée par deux schémas d'architecture d'Antonin Artaud (cf. in tome II, note 1, p. 307).

Page 125 : *A mademoiselle Yvonne Gilles*

1. Date déduite de l'ensemble des faits signalés dans la lettre.

2. *R.U.R.*, comédie utopiste en trois actes et un prologue de Karel Tchapek, traduite du tchèque par H. Jelinek, fut représentée pour la première fois à la Comédie des Champs-Élysées, dans une mise en scène de Komisarjevski. Antonin Artaud y était Marius, Robot.

Lors de la reprise, le 4 mars 1924, à la Comédie des Champs-Élysées, de *Six personnages en quête d'auteur*, de Luigi Pirandello, Antonin Artaud avait été distribué dans le rôle du Souffleur.

Amédée et les Messieurs en rang, mystère en un acte de Jules Romains, avait été monté le 14 décembre 1923 par Louis Jouvet à la Comédie des Champs-Élysées, en même temps que *Knock ou le Triomphe de la médecine*. Aucun des programmes conservés au Fonds Rondel ne mentionne Antonin Artaud dans la distribution. Il avait dû reprendre un petit rôle; peut-être figurait-il l'un des six clients du cireur de bottines Amédée.

3. *Fait Divers*, film réalisé par Claude Autant-Lara, interprété par M[me] Lara, Paul Barthet et Antonin Artaud dans le rôle de Monsieur II.

4. Sans argent, il avait élu domicile au théâtre même. Jean Hort, qui faisait partie à cette époque-là de la troupe des Pitoëff, rapporte ce propos des machinistes du théâtre : *Il couche au théâtre; l'autre matin, on l'a trouvé près de la chaufferie, étendu tout de son long... Cette nuit, il a dormi dans la salle.* (Jean Hort, *Antonin Artaud*, Éditions Connaître, Genève, 1960, p. 56.)

5. *Tric Trac du Ciel*, édité par D. H. Kahnweiler (cf. in tome I, p. 251, et note p. 421).

Page 126 : *A madame Toulouse*

1. Lettre communiquée par Mme Malausséna. Écrite sur papier à en-tête : *GRF*. Assez malaisée à dater. On peut seulement supposer que c'est après que *Surcouf*, film réalisé par Luitz-Morat en 1924, avait été achevé qu'Antonin Artaud sollicita une entrevue avec Abel Gance qui préparait *Napoléon* dont le tournage devait commencer en 1925.

2. Il est difficile de savoir à quoi Antonin Artaud fait exactement allusion. S'agit-il de la deuxième version de *Paul les Oiseaux* déposé chez Edmond Jaloux en avril (cf. in *Supplément au tome I*, lettre du 13 avril 1924 à Edmond Jaloux, p. 23)?

Page 127 : *A l'Administrateur de la Comédie-Française*

1. D'après une copie dactylographiée conservée par Génica Athanasiou. Lettre publiée dans *84* (no 13, mars 1950). La date et le ton de la lettre permettent de penser qu'il s'agit d'un texte destiné, comme l'*Adresse au Pape*, l'*Adresse au Dalaï-Lama*, etc. (cf. in tome I, p. 335 à p. 343, et note 1, p, 438), au no 3 de *la Révolution Surréaliste*, mais qui n'y fut sans doute pas inséré parce que traitant d'une activité trop particularisée.

2. La Comédie-Française avait inscrit à son répertoire *le Chevalier de Colomb*, pièce en trois actes et en vers de François Porché (26 octobre 1922), *Électre*, tragédie d'après Sophocle en trois actes et en vers d'Alfred Poizat (4 février 1907, reprise le 25 janvier 1923), et *Circé*, pièce en deux actes et en vers d'Alfred Poizat (27 septembre 1921).

3. Antonin Artaud faisait peu de cas du théâtre de Jules Romains (pseudonyme de Louis Farigoule). Cf. son opinion à propos de la création de *Knock ou le Triomphe de la médecine* in *Lettres à Génica Athanasiou* (p. 132).

Page 130 : *A Germaine Dulac*

1. Nous remercions M. Alain Virmaux de nous avoir communiqué les lettres adressées à Germaine Dulac, découvertes par lui au cours de recherches concernant le cinéma surréaliste.

2. M. Virmaux nous a aussi communiqué quelques pages du découpage de *la Coquille et le Clergyman* qui éclairent le début de cette lettre. Chaque détail des scènes du texte primitif, appelé *Scenario I*, conforme au texte publié dans *la Nouvelle Revue Française*, était précédé d'un *Scenario II* qui correspond certainement au découpage envoyé par Antonin Artaud à Germaine Dulac. Le mieux est d'en donner quelques exemples :

Scenario II. — Surimpressions de tremblements d'objets.

Scenario I. — Les lampes vacillent et sur chacune des images de tremblement on voit miroiter la pointe d'un sabre. (Cf. p. 25, fin du 1er §.)

Scenario II. — Un couple. L'officier et une très belle femme aux cheveux blancs. Conversation animée. Les mêmes figés.

Scenario I. — Dans cette calèche l'officier de tout à l'heure avec une très belle femme aux cheveux blancs. (Cf. p. 26, 2e ligne.)

Scenario II. — La tête de l'officier se sépare en deux.

Scenario I. — Le clergyman n'a plus dans les bras un officier mais un prêtre. Ce prêtre il semble que la femme aux cheveux blancs l'aperçoive elle aussi, mais dans une autre posture, et l'on verra dans une succession de gros plans la tête du prêtre doucereuse, accueillante quand elle apparaît aux yeux de la femme, et rude, amère, terrible quand elle considère le clergyman. (Cf. p. 26, 12e ligne et suivantes.)

Scenario II. — Le clergyman se bat avec ses vêtements. Vue renversée. On ne voit que le dessous de ses pieds. Il trépigne.

Scenario I. — Puis comme s'il était saisi d'un sentiment de pudeur imprévu il fait le geste de ramener sur

lui ses vêtements. Mais au fur et à mesure qu'il saisit les basques de son habit pour les ramener sur ses cuisses on dirait que ces basques s'allongent et elles forment une immense chemise de nuit. Le clergyman et la femme courant éperdument dans la nuit. (Cf. p. 26, 2e ligne et suivantes, et note 3, p. 369.)

3. Le début de la lettre est dactylographié. Tout ce qui suit la signature a été ajouté à la main par Antonin Artaud.

4. Antonin Artaud a toujours écrit ainsi : *Labruyère*, en un seul mot.

Page 131 : *A Germaine Dulac*

1. Date déduite de la référence au communiqué paru dans *Comœdia* (cf. note 3). Lettre écrite sur papier à en-tête : *CAFÉ TERMINUS / Gare St-Lazare / PARIS.*

2. On peut, par exemple, relever cet écho dans *Cinémagazine* du 6 mai 1927 :

Film de Rêve

En collaboration, Germaine Dulac et le poète « surréaliste » Antonin Artaud, qui fut Marat dans Napoléon, *vont tourner un film original dont le scenario a été inspiré d'un rêve. Il n'y aura qu'un interprète : Antonin Artaud.*

3. Voici le communiqué paru dans *Comœdia* (rubrique *Cinémas*) le 19 mai 1927 :

La Coquille et le Clergyman, *rêve d'Antonin Artaud, sera réalisé par Germaine Dulac, dès le mois de juin prochain. Interprètes : Antonin Artaud et Génica Athanasiou. Assistant : Louis Ronjat.*

4. M. Virmaux s'est appuyé sur l'ensemble des lettres à Germaine Dulac et sur des phrases comme celle-ci pour en conclure que : *Artaud n'a pas été écarté du tournage, comme on le dit quelquefois : il a pleinement accepté de ne pas réaliser lui-même son scenario.* Son impression est que *les lettres — aujourd'hui encore inédites — que le poète adressait à la réalisatrice, avant et pendant le tournage, ne témoignent d'aucun désaccord, même super-*

ficiel (*Une promesse mal tenue : le film surréaliste* in *Études cinématographiques*, nos 38-39, printemps 1965). Pourtant, les brouillons de l'article d'Yvonne Allendy dont nous avons fait état (cf. note 1, p. 365) indiquent très nettement :

1° que si Antonin Artaud ne prétendait pas à être l'assistant de Germaine Dulac, du moins à titre officiel, il espérait bien être présent au tournage et ainsi participer à la réalisation de son scenario :

Premier fait : Mme Dulac après la signature du contrat a retardé de telle sorte les premiers préparatifs de réalisation du film la Coquille *que les deux semaines de liberté, du 8 au 20 juillet 1927, obtenues par M. Artaud n'ont pu être utilisées par lui pour s'occuper du film comme il l'espérait et que de ce fait il n'a jamais été présent au studio.*

2° qu'il entrait bien dans les intentions d'Antonin Artaud d'interpréter lui-même son scenario; en effet, dans un autre de ces brouillons, Yvonne Allendy accuse Germaine Dulac de *s'être arrangée de telle sorte que l'auteur ne puisse pas jouer le rôle du Clergyman.*

Ne peut-on supposer que si Antonin Artaud a *été ému par le communiqué paru dans Comœdia*, c'est justement parce que ce communiqué lui apprenait que Germaine Dulac avait engagé Louis Ronjat comme assistant? Et ils étaient, Yvonne Allendy et lui-même, si persuadés qu'il interpréterait le rôle du Clergyman, que c'est fort probablement Yvonne Allendy qui avait fourni cette indication aux journalistes, car, parmi les papiers retrouvés par Mme Colette Allendy, on pouvait lire ces quelques lignes, de la main de sa sœur, sûrement destinées à être reproduites dans la presse :

Antonin Artaud vient de terminer un scenario d'un haut intérêt fait d'un seul rêve qui enferme le plus angoissant et le plus mystérieux des drames. Mme Dulac serait le metteur en scène. L'auteur jouerait le principal personnage.

Les dénégations au sujet des communiqués publiés dans la presse comme la déclaration d'Antonin Artaud : *Je n'ai pas du tout la prétention de collaborer avec vous*, ne peuvent être donc tenues que pour des propos de circonstance, des tentatives d'apaiser Germaine Dulac afin de préserver ce à quoi Antonin Artaud tenait par-dessus tout : assister à la réalisation de son film.

D'autre part, Antonin Artaud ne semble pas avoir écrit à Germaine Dulac *pendant le tournage*, puisqu'il n'y a aucune lettre entre le 13 juillet et le 25 septembre 1927. Or, le 13 juillet, le tournage n'était pas commencé. Nous en avons la preuve par une lettre écrite à Génica Athanasiou

par Louis Ronjat, le 25 juin 1927 : *Je vous serais très obligé de me faire savoir la date à laquelle vous serez libre. Nous comptons tourner à partir du milieu du mois prochain environ.*

5. On trouve dans l'autographe : ... *que je pensais que Mlle Génica Athanasiou pour incarner parfaitement le rôle de la femme*... Ou Antonin Artaud a oublié la seconde syllabe du verbe : *pourrait*, ou il a écrit par mégarde *que Mlle Génica Athanasiou* au lieu de *à Mlle Génica Athanasiou.*

6. Dans *la Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Theodor Dreyer, le rôle du Grand Inquisiteur Nicolas Loyseleur était joué par Maurice Schutz. Antonin Artaud avait été engagé pour le rôle du moine Jean Massieu.

Page 132 : *A Germaine Dulac*

1. Lettre écrite sur papier à en-tête : « *GAVARNIE* » */ 49, rue Pigalle — 1, rue Chaptal / PARIS.*

2. Au féminin dans l'autographe, sans doute parce que c'est la *nouvelle tête de femme éternellement douloureuse* qui se trouve *dévorée par cette tête de femme blonde*...

3. L'article d'Yvonne Allendy nous apprend qu'Antonin Artaud obtiendra de Dreyer deux semaines de liberté (cf. note 4, p. 385).

Page 135 : *A Germaine Dulac*

1. Lettre écrite sur papier à en-tête : *CAFÉ DE LA RÉGENCE.*

2. Malgré les dénégations contenues dans la lettre écrite vers le 19 mai (p. 131), des échos avaient continué à paraître donnant Antonin Artaud comme interprète. Sans doute Yvonne Allendy avait-elle cessé d'informer la presse, mais la divulgation de cette information ne pouvait être maîtrisée. Citons, par exemple, cet écho :

« *La Coquille et le Clergyman* »

C'est là le titre, curieusement énigmatique, du film que Germaine Dulac entreprendra prochainement. Elle travaille en ce

moment au découpage du scenario, dont l'auteur est Antonin Artaud, l'artiste si remarqué dans le rôle de Marat, de Napoléon. *C'est lui qui sera l'interprète principal du film de Germaine Dulac.* (*Cinémagazine*, 3 juin 1927.)

Trois jours avant cette lettre-ci, le 24 juin, *Ciné-Revue* reprenait, exactement dans les mêmes termes, le communiqué publié dans *Cinémagazine* le 6 mai 1927 (cf. note 2, p. 385).

Page 136 : *A Jean Paulhan*

1. Lettre écrite sur papier à en-tête : *CAFÉ DE LA RÉGENCE.*

2. *Marthe et l'Enragé.* L'article paraîtra dans le numéro de septembre 1927 de *la Nouvelle Revue Française* (cf. in tome II, p. 266).

3. Il s'agit d'un article de Benjamin Crémieux : *l'Impérialisme du metteur en scène*, où était fait le bilan de la saison théâtrale au cours de l'hiver et du printemps précédents (*la Nouvelle Revue Française*, n° 166, 1er juillet 1927).

4. Benjamin Crémieux avait rendu compte du premier spectacle du Théâtre Alfred Jarry, le 4 juin 1927, dans sa chronique de *la Gazette du franc.* Après avoir donné les impressions qu'il avait ressenties à la lecture de la pièce, il ajoutait : *Mais presque rien n'en est demeuré à la représentation. C'est que le rythme d'une représentation est uniforme, tandis que celui d'une lecture dépend entièrement du lecteur qui saute les lignes s'il s'ennuie, relit deux fois ce qui lui a plu, choisit enfin dans ces morceaux épars les fragments qui peuvent lui convenir. Au théâtre, au contraire, il faut qu'un courant continu l'emporte et le fragmentarisme des visions que lui propose M. Vitrac manque justement de ce courant continu, intrigue ou atmosphère.*

5. Jean Paulhan, au contraire de Benjamin Crémieux, avait été favorablement intéressé par la première représentation du Théâtre Alfred Jarry. Il devait d'ailleurs publier à son sujet une notule signée Jean Guérin (*la Nouvelle Revue Française*, n° 168, 1er septembre 1927) :

Le Théâtre Jarry

Certes, il y a à prendre et à laisser dans le premier spectacle,

qu'a donné le Théâtre Jarry — mais certainement plus à prendre qu'à laisser : Ventre brûlé *et* Gigogne *n'étaient que curieux;* les Mystères de l'Amour *ont été une sorte de révélation. Les personnages flottants et faits de morceaux, en proie à un tournoiement perpétuel, qu'invente Roger Vitrac, n'apparaissaient pas sur la scène pour s'y éparpiller aussitôt. Mais il semblait au contraire qu'ils fussent redressés et renforcés par l'effet de la mise en scène : une réalité grosse de conséquences s'élevait; la question se posait sur un plan de l'esprit qui n'a pas l'habitude d'être sollicité. Enfin, par ses ruptures, son déséquilibre et son éclairage à faux, à la faveur d'un sens précis des équivalences, le metteur en scène nous révélait le sujet véritable des* Mystères : *les volte-face et l'ondoiement de la pensée saisie dans ses sources et qui cherche son issue dans l'étendue du réel.*

6. *A la grande nuit* avait paru en juin 1927 (cf. in tome I, p. 363).

Page 138 : *A Germaine Dulac*

1. Lettre écrite sur papier à en-tête : « *GAVARNIE* ».

2. Orthographié de la sorte : deux mots séparés par une virgule.

3. Au-dessus de ce paragraphe, dessin représentant la salle à grand carrelage noir et blanc, l'estrade avec ses deux trônes, surmontée du baldaquin.

4. Orthographié de la sorte. D'ailleurs, selon Littré, *dessin* n'est qu'une autre orthographe de *dessein*.

5. Trois portes tout à fait ordinaires sont dessinées sur la gauche.

Page 140 : *A Jean Paulhan*

1. Lettre écrite sur papier à en-tête : « *GAVARNIE* ».

2. L'article à propos de *Marthe et l'Enragé*, par Jean de Boschère (cf. note 2, p. 388).

3. Cet article sur Dullin, Jean Paulhan en avait déjà différé

la publication (cf. in *Supplément au tome I*, note 2, p. 210). Il ne fut pas publié dans *la Nouvelle Revue Française* et nous ignorons si Antonin Artaud l'a détruit ou s'il l'a fait paraître ailleurs; s'agissait-il d'une étude générale sur Charles Dullin, ou d'un article plus spécialement écrit pour la sortie du film que Raymond Bernard avait réalisé fin 1926 à partir du roman de Dupuy-Mazuel : *le Joueur d'échecs*, et qui était interprété par Charles Dullin, Mme Dullin, Pierre Blanchar, Pierre Batcheff, Édith Jehanne et Armand Bernard. De ce même roman Marcel Achard avait tiré un mélodrame qui fut créé par l'Atelier le 6 avril 1927, musique de Georges Auric, décors et costumes de Jean-Victor Hugo.

4. Fort probablement ce sera *Cinéma et réalité*, publié en manière de préface à *la Coquille et le Clergyman* (cf. p. 22).

5. Dans le numéro de mai 1927 de *la Nouvelle Revue Française* avait été publié un article d'André Beucler : *Au cinéma : La Composition des programmes. — Tour au large au Vieux-Colombier. — Charles Chaplin*. Le choix de *Tour au large* n'était pas fait pour plaire à Antonin Artaud. C'était un film de Jean Grémillon qu'Antonin Artaud tenait pour responsable de sa rupture avec Génica Athanasiou.

6. Écrit en biais dans la marge en face du premier paragraphe de la lettre. Encore une allusion à l'article concernant *Marthe et l'Enragé*, par Jean de Bosschère.

Page 142 : *A Germaine Dulac*

1. Cette lettre est la sixième des lettres à Germaine Dulac retrouvées par M. Virmaux. La chemise qui les contenait indiquait sept lettres d'Antonin Artaud à Germaine Dulac : la septième manquait. Selon M. Virmaux, *op. cit.*, dans cette dernière lettre, Antonin Artaud *exprimait son opinion sur le film terminé*.

Page 143 : *A Abel Gance*

1. D'après une copie dactylographiée communiquée par le destinataire.

2. *La Chute de la Maison Usher* fut réalisée en 1927 par

Jean Epstein avec Jean Debucourt dans le rôle de Maître Usher. Le principal rôle féminin était tenu par Mme Abel Gance.

Page 144 : *A Jean Paulhan*

1. Les déclarations d'Antonin Artaud à l'issue de la représentation de *Partage de Midi*, de Paul Claudel (second spectacle du Théâtre Alfred Jarry, 14 janvier 1928), n'avaient pas été appréciées des écrivains de *la Nouvelle Revue Française* qui y assistaient. On trouve un reflet de cette désapprobation dans la chronique de Jean Prévost relative à ce spectacle (*la Nouvelle Revue Française*, nº 173, 1er février 1928) dont voici un extrait : *L'interprétation parut déplaire à la majeure partie du public; ce malentendu fut aggravé par une déclaration finale de l'un des organisateurs, M. Antonin Artaud, qui dit à peu près : « La pièce que nous avons bien voulu représenter devant vous est de M. Paul Claudel, ambassadeur de France aux États-Unis, lequel est un traître. » Le moins qu'on puisse dire, sur le fond de cette question, c'est que les preuves matérielles ou littéraires de cette trahison manquent tout à fait; de cette imputation, il reste donc ceci, que M. Artaud nourrit pour Paul Claudel, qui en effet ne lui ressemble pas, une vive antipathie. Mais beaucoup de spectateurs conclurent de là qu'on leur avait donné, au lieu d'une représentation, une parodie volontaire de* Partage de Midi. *Je laisse de côté ce point sans importance; je crois que cette interprétation a été une erreur* [...]

Cette lettre-ci devait très certainement contenir une réponse à l'article de Jean Prévost qui avait dû être écrite à peine lu le numéro de *la Nouvelle Revue Française*.

2. C'est à l'occasion de cette représentation qu'Antonin Artaud se réconcilia avec André Breton et les surréalistes qui l'avaient exclu de leur groupe en novembre 1926 (cf. in tome I, note 1, p. 447). Voir à la suite la *Correspondance* publiée dans *la Révolution Surréaliste*.

Page 145 : CORRESPONDANCE

1. Ces deux lettres furent publiées sous ce titre dans *la Révolution Surréaliste* (nº 11, 15 mars 1928). La lettre de Jean Paulhan était reproduite en fac-similé.

2. Jean Prévost, dans sa chronique (cf. note 1 de la lettre précédente), avait fait cette critique : *Cet acte a été joué à peu près comme il faut jouer une pièce de Bataille : décor réaliste (lits de fer des grands magasins, lampe à pétrole), avec intentions artistiques (palmier en pot).* Antonin Artaud répondra finalement à cette critique et aux autres formulées par Jean Prévost dans *le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique* (cf. in tome II, p. 71).

Page 148 : *A Valentine Hugo*

1. Lettre inscrite au catalogue de la librairie « les Mains libres » (1969), aimablement communiquée par M. Jean Petithory.

2. Les décorateurs du film de Dreyer, *la Passion de Jeanne d'Arc*, étaient Hermann Warm et Jean Hugo. Valentine Hugo avait assisté son mari dans ce travail. On trouve dans *Cinémonde* du 3 janvier 1929 une interview qu'elle avait accordée à Myriam Aghion : *Comment nous avons tourné* la Passion de Jeanne d'Arc. *Mme Jean-Victor Hugo nous révèle à ce sujet de bien curieux détails.*

Page 149 : *A Paul Achard*

1. Réponse au compte rendu que Paul Achard avait donné le 5 juin 1928, dans *Paris-Midi*, de la première représentation du *Songe : LES « SURRÉALISTES » MANIFESTENT / Mais le « Songe » / n'est pas / ce qu'ils en firent* (cf. in tome II, note 10, p. 323).

Cette réponse parut dans *Paris-Midi*, le 8 juin 1928, précédée de ce chapeau :

A propos des manifestations du « Songe » de Strindberg
Une lettre de M. Artaud

Nous avons raconté ici même comment la représentation du Songe *de Strindberg, au Théâtre Alfred Jarry, avait été troublée par des manifestations surréalistes, et comment M. Artaud, le metteur en scène de ce spectacle, avait pris la parole pour faire quelques déclarations pour le moins inattendues, et qui avaient fortement ému les spectateurs suédois qui se trouvaient dans la salle.*

M. Artaud nous envoie, pour expliquer son attitude, cette

lettre que nous publions pour clore cet incident, et des termes de laquelle nous lui laissons l'entière responsabilité.

et suivie de cette conclusion de Paul Achard :

Espérons que cette lettre mettra au point définitivement les éléments objectifs de cette fâcheuse querelle.

P. A.

En ce qui concerne l'affaire du *Songe,* voir aussi le manifeste de Robert Aron (tome II, p. 325) et la circulaire d'Yvonne Allendy (tome II, note 27, p. 330).

Page 150 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Lettre adressée par pneumatique. Date fournie par le cachet de la poste.

2. Il s'agit évidemment de la seconde représentation du *Songe* qui devait avoir lieu le 9 juin 1928. (Cf. la lettre à André Breton incluse dans *le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique,* tome II, p. 75.)

3. Il semblerait, d'après cette lettre, que la décision de demander la protection de la police pour cette seconde représentation n'a pas été prise par Antonin Artaud.

Pour compléter le dossier de cette affaire voici enfin deux documents qui nous ont été communiqués par Mme Colette Allendy : ce sont les doubles de deux lettres envoyées par Yvonne Allendy à propos des représentations du *Songe,* la première à André Breton, la veille de la première représentation, la seconde à Antonin Artaud dans les jours qui la suivirent.

A André Breton.
Vendredi 1er juin 1928.

Cher Monsieur,

J'apprends à l'instant que vous désapprouvez hautement l'appui officiel *qui aurait été apporté au Théâtre Jarry par la Légation de Suède pour la représentation du* Songe *de Strindberg.*

Le fait est inexact et je tiens à m'en expliquer parce qu'il y a eu chez nous une réunion où monsieur de Lagerberg et Artaud ont dit quelques mots, ce qui a probablement amené cette interprétation erronée.

Un de nos amis, monsieur de Lagerberg, s'est intéressé à la représentation du Songe, *comme suédois et comme admirateur de Strindberg, il a placé des billets et a parlé de Strindberg, c'est tout —, il a* expressément tenu *à ce que son titre de Conseiller de Légation n'entraînât pas la Légation elle-même dans son action, pensant comme vous que le Gouvernement Suédois n'a rien à faire avec le Théâtre Jarry et il a prié que son nom fût retiré d'une petite note écrite par la presse suédoise.*

Des Suédois s'intéressent à la représentation du Songe, *le Gouvernement Suédois n'a jamais patronné ni aidé financièrement le Théâtre Jarry, on a joué sur les mots!*

Je dois ajouter que plusieurs personnalités suédoises dont le Ministre seront nos invités personnels à mon mari et à moi demain après-midi.

Voici les faits, faites comme vous l'entendez.

Croyez, cher Monsieur, à l'expression de mes meilleurs sentiments.

Y. Allendy.

A Antonin Artaud.
Vers le 3 juin 1928.

Mon cher Artaud,

*Après les événements de samedi je tiens à vous écrire afin que vous ne puissiez pas interpréter faussement ma pensée — et préférant aussi vous l'exprimer tout entière, ce qui est presque impossible dans une conversation *.*

Je vous ai toujours dit que je considérais comme impossible ce Théâtre Jarry *sans Breton, à plus forte raison depuis votre réconciliation.*

Je vous ai toujours dit et je continue à vous dire : vous ne pouvez faire une action qu'avec ou que contre lui, c'est à vous de choisir et de vous en tenir à ce choix avec tout ce qu'il comporte de courage. La lâcheté ne réside que dans ces atermoiements et c'est eux en réalité qui ont amené la situation inextricable de l'autre jour. Breton a agi comme il le devait et je ne comprends pas qu'on ne l'ait pas invité. Vous avez agi comme vous le deviez en ne laissant pas subsister une équivoque qui aurait pu salir votre esprit. Mais ce que je suis en droit de vous reprocher c'est d'avoir laissé monter le Songe *dans les conditions que vous savez si elles vous déplaisaient et de m'avoir laissé composer la salle de cette sorte si ce public vous répugnait. Vous voulez ou vous ne voulez pas être le révolté absolu qui n'accepte rien de personne.*

Je tiens à prendre toutes mes responsabilités et c'était pour cela que j'ai écrit à Breton au sujet des Suédois car j'étais seule

responsable de leur présence, mais enfin vous étiez au courant de tout ce que je faisais. Je ne crois pas non plus avoir outrepassé mon rôle.

Quand vous êtes venus nous trouver tous les trois, il y a presque deux ans, avec un projet de manifeste, vous m'avez en somme demandé de vous trouver un public payant. Mon action a toujours été réduite à cela, mais dans ce sens j'ai fait des prodiges et je tiens à ce que vous en conveniez car j'ai réussi à faire payer très cher, pour voir ce que vous montiez, un public qui ne paye jamais nulle part et même qui ne se dérange pas souvent. (Le moment n'est pas de savoir s'il était discutable, à nouveau une fois vous n'aviez qu'à le dire.)

Je ne suis jamais intervenue dans le choix des pièces que pour signaler que le Songe *prévu par vous sur les premiers manifestes était susceptible d'avoir un public suédois payant bien et qu'il serait peut-être opportun de le monter après l'incident Claudel qui avait fait fuir le public.*

Je n'ai assisté aux répétitions que sur votre demande expresse.

Persuadée que vous êtes un metteur en scène hors ligne j'ai fait pour vous donner l'occasion de vous réaliser devant le public tout ce que je pouvais, même au delà, et avec une réelle affection. Je méprise absolument les commentaires de quiconque sur mes actes ou sur mes paroles, mais ce que j'ai fait vous est reproché comme compromission et du point de vue surréaliste et révolutionnaire, c'est juste, c'est bien.

Donc c'est à vous de choisir et DÉFINITIVEMENT.

Mais je veux aussi que vous sachiez que mon amitié pour vous sera la même quelle que soit cette décision.

D'ailleurs, ce que je pouvais faire pour vous est maintenent réalisé et rien n'empêchera ce qui est déclenché de rouler tout seul.

* Suivait cette phrase, biffée, qui confirme la version des faits présentée par Antonin Artaud dans sa lettre à André Breton in *le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique* (tome II, p. 75) : *Vous m'aviez téléphoné vendredi soir que Breton vous avait donné sa parole qu'il ne ferait rien.*

Page 152 : *A Valentine Hugo*

1. Lettre inscrite au catalogue de la librairie « les Mains libres » (1969), aimablement communiquée par M. Jean Petithory. Le cachet de la poste étant du 18 juin, la lettre a été écrite le dimanche 17 juin 1928.

Page 153 : *A Roger Vitrac*

1. Dans l'édition précédente du tome III, nous avions publié plusieurs lettres adressées à Roger Vitrac qui nous avaient été communiquées par M. René Thomas (par la suite elles ont fait partie de la collection Tristan Tzara). Ces lettres étaient déchirées par le milieu et nous ignorions si elles avaient été recopiées et envoyées à leur destinataire. Depuis, au cours des recherches qu'il avait entreprises sur l'œuvre de Roger Vitrac, M. Henri Béhar a retrouvé un certain nombre de lettres d'Antonin Artaud à Roger Vitrac, non seulement des lettres effectivement reçues par Vitrac dont ces lettres déchirées constituaient le premier jet, mais aussi des lettres dont Antonin Artaud n'avait pas conservé le double. Ces lettres, que nous reproduisons ici, ont pour la plupart été publiées par M. Béhar dans sa thèse : *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme* (Nizet, 1966).

Le cachet de la poste étant du 21 octobre 1928, la lettre a été écrite le samedi 20 octobre.

2. Pour répéter *Victor ou les Enfants au pouvoir* dont la première représentation était fixée pour le 24 décembre 1928.

3. En 1928, Jacqueline Hopstein tenait les rôles de jeune première dans la troupe de l'Atelier; Marie-Louise Delby était membre de la Compagnie Gaston Baty. Ni l'une ni l'autre ne devait d'ailleurs interpréter le rôle d'Esther qui fut tenu par Jeanne Bernard.

Page 154 : *A l'Ami du peuple du soir*

1. Lettre publiée dans *l'Ami du peuple du soir* le 1[er] janvier 1929. Elle était insérée dans un article intitulé : *RECTIFICATION ?* et s'assortissait de commentaires fort peu aimables. Ces commentaires, le compte rendu que ce journal avait donné, le 25 décembre 1928, de la première représentation de *Victor ou les Enfants au pouvoir*, et deux échos qu'il avait lancés le 27 décembre relativement à l'emploi de boules puantes et à la présence de la police dans la salle, échos auxquels cette lettre répondait, ont été utilisés dans le montage fait à partir des opinions de la presse sur ce spectacle (cf. in tome II, p. 77).

Page 155 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Antonin Artaud s'était rendu à Nice pour tourner dans *Tarakanova*, film réalisé par Raymond Bernard, à partir d'un scenario d'André Lang et Ladislas Vajda, interprété par Édith Jehanne, Olaf Fjord, Paul Andral, Charles Lamy et Klein-Rogge. *Tarakanova* voulait être un film à grand spectacle. En avril 1930, la Librairie Gallimard publia, dans sa collection « les Livres du Jour », *Tarakanova / roman / (d'après le film de Raymond Bernard)*, par André Lang et René Lehmann.

2. Le scenario *Vols* avait sûrement été conçu pour un film de publicité indirecte. Indiquons que le scenario intitulé *Qui est-il?* déposé à l'Association des Auteurs de Films le 22 octobre 1928 par Soudeba, chez M. Thieck, 95, boulevard Exelmans, Paris-XVI[e], aurait pu aussi intéresser la firme Peugeot. L'enveloppe le contenant est de celles qui ont été égarées, mais le manuscrit a été retrouvé parmi les papiers conservés par M[me] Colette Allendy. C'est un scenario du D[r] Allendy dont le sujet est la préparation d'une course de motocyclettes et pouvant donc servir à la publicité d'une marque quelconque. Il était accompagné de notes manuscrites du D[r] Allendy soulignant l'avantage qu'auraient de grandes firmes à produire des films d'exploitation ordinaire où la connaissance de l'imagerie de l'inconscient pourrait devenir un moyen de suggestion publicitaire.

Donatien, à la fois peintre, poète, acteur et réalisateur de films. Metteur en scène assez médiocre, il en avait pourtant réalisé un grand nombre entre autres *Mon curé chez les riches*, *le Martyre de sainte Maxence*, avec sa vedette attitrée : Lucienne Legrand.

Page 156 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Date et provenance fournies par le cachet de la poste.

2. En 1928, les aviateurs Coste et Le Brix avaient résussi l'exploit de couvrir la distance Hanoï-Paris en quatre jours et demi. En 1929, il fut décidé de tenter une liaison France-Indochine dans un esprit qui ne serait pas uniquement sportif, mais afin de voir dans quelles conditions une liaison aérienne pouvait être envisagée avec des avions qui non seulement emporteraient courrier et fret, mais transporteraient des pas-

sagers. Les bateaux, à cette époque-là, mettaient près d'un mois pour toucher l'Indochine. Coste et ses coéquipiers Codos et Bellonte devaient quitter Paris le 20 février 1968 en direction de Hanoï. Le raid fut de courte durée. L'avion qui avait reçu le nom de « Dragon d'Annam » s'écrasa cinq minutes après avoir décollé du Bourget, ayant heurté un poteau télégraphique. Les aviateurs sortirent indemnes des débris de l'avion.

Vols utilisant la liaison Paris-Constantinople, ce devait être *l'Avion solaire* qui utilisait la liaison Paris-l'Indochine, faisant écrire à Antonin Artaud : *quelle coïncidence.*

3. Faute des réponses d'Yvonne Allendy, tout cela reste assez énigmatique. Ce scenario pour lequel Antonin Artaud veut choisir son metteur en scène, est-ce *les 32?* S'il compte *surtout sur l'Amérique*, n'est-ce pas parce que le Dr Allendy l'avait transmis à des Américains (cf. note 1, p. 370)? Et *cette tentative* qui peut gâter les choses, est-ce justement ce projet de film publicitaire? Autant de questions qui restent sans réponse.

4. Ce *mémoire* n'a pas été retrouvé. Il a pourtant été envoyé le 24 février (cf. lettre du 24 février in *Supplément au tome I*, p. 86).

Page 157 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Lettre et enveloppe à en-tête : *HOTEL NAPOLÉON / Rue Grimaldi / NICE.*

2. Exactement à la même époque, un second raid France-Indochine avait lieu dans le même but. L'équipage était constitué par Paillard, Le Brix et Jousse. L'avion, nommé le « Marseille-Saïgon », devait établir la liaison Marseille-Saïgon. Il emportait symboliquement un sac de courrier à destination de l'Indochine. L'avion s'envola d'Istres le 19 février 1928; le raid commença mal : en raison des conditions atmosphériques l'avion fut dérouté sur Tunis au lieu de faire sa première escale à Alep comme prévu. Les étapes suivantes devaient être : Tunis-Le Caire; Le Caire-Bassorah; Bassorah-Karachi; Karachi-Allahabad; Allahabad-Bangkok; Bangkok-Saïgon. Tout alla bien jusqu'à Allahabad où l'avion se posa le 24 février. A partir de là, les choses se gâtèrent. Les journaux du temps nous disent que la chaleur obligea Paillard, Le Brix et Jousse à multiplier les étapes; ils insistent sur le fait qu'ils avaient

quitté la France par le froid et que la température extrême-orientale est mal supportée par le moteur de l'avion. 26 février : ils ont atterri à cinq cents kilomètres de Calcutta. 27 février : ils quittent Rangoon en espérant atteindre Saïgon dans la journée. 28 février : à douze cents kilomètres du but, le « Marseille-Saïgon » s'écrase au sol; voici le texte du câblogramme envoyé de Saïgon : *On annonce que l'avion de Paillard et Le Brix a fait une chute, à 120 miles de Rangoon. L'avion est brisé, mais les aviateurs sont indemnes et le courrier est sauvé.* Le lendemain 1er mars, dans *l'Intransigeant*, un article en première page donne les raisons de l'accident : *le moteur avait des ratés*, et des détails complémentaires : l'avion avait pris feu; de la carlingue l'équipage essaya en vain d'éteindre l'incendie à l'aide d'extincteurs, mais rien n'y fit et l'avion piqua du nez dans une rizière. Contrairement à ce que l'on avait dit les aviateurs étaient blessés : multiples contusions; Jousse doit rester à l'hôpital de Rangoon, mais Paillard et Le Brix peuvent tout de même prendre le train pour se rendre à Saïgon.

Si Antonin Artaud a souligné *Paris-Saïgon*, c'est que certainement c'est sur cette liaison qu'était bâti le scenario de *l'Avion solaire*, déposé depuis le 19 janvier à la Société des Auteurs de Films. Quand il écrit : *En tout cas je demande des explications* (voir aussi à ce sujet sa lettre du 24 février in *Supplément au tome I*, p. 86) suppose-t-il que c'est le dépôt de son scenario qui aurait donné l'idée de ce raid et surtout celle de la lettre transportée par l'avion? Dans *Vols* des documents sont aussi transportés par avion qui permettent à un avocat de gagner son procès. Antonin Artaud pense-t-il qu'il y a pu avoir collusion entre la Société Peugeot qui finançait un film publicitaire et la Société Bréguet qui avait organisé le raid?

Page 158 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Lettre et enveloppe à en-tête : *Au Ballon d'Alsace / Brasserie-Restaurant / 55, rue Gioffredo (place Masséna) / Nice / (Alpes-Maritimes) / Téléphone 26-84.*

2. Malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu trouver quelle était l'œuvre à laquelle Antonin Artaud fait allusion.

3. L'indication concernant l'éditeur est écrite dans la marge, à gauche.

4. Même chose.

Page 160 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Papier et enveloppe à en-tête : *HOTEL NAPOLÉON*. Date fournie par le cachet de la poste.

2. Il y aurait donc eu deux projets distincts : un film publicitaire pour la Société Peugeot (peut-être est-ce pour cela qu'il y a des courses en auto dans *Vols*), et un *film postal* qui pourrait être *l'Avion solaire*.

3. Comme il n'y a pas de *rêves* dans *Vols*, sauf à considérer comme tels les visions du jeune avocat à son bureau (2[e] et 7[e] §, p. 33) et de la jeune fille regardant par la fenêtre (6[e] §, p. 37), c'est donc qu'il y en aurait dans les pages de *l'Avion solaire* qui nous manquent. Il paraît peu vraisemblable, en effet, que *la Révolte du Boucher* puisse être envisagée comme un scenario de film publicitaire.

4. *Tarakanova* était produit par la Franco-Film.

Page 162 : *A madame Yvonne Allendy*

1. *Solitude*, film réalisé en 1928 aux États-Unis par le metteur en scène hongrois Paul Fejos. *Les Nuits de Chicago*, film réalisé en 1927 aux États-Unis par Josef von Sternberg.

Page 164 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Papier et enveloppe à en-tête : *HOTEL NAPOLÉON*.

Page 166 : *Télégramme envoyé au docteur Allendy*

1. Le 28 mars 1929, dans *Pour vous*, avait paru *Lettre d'Amérique*, par Jacques Feyder, dans laquelle il déclarait notamment : *Il n'est pas douteux à mon sens que d'ici peu de temps* le film, où les personnages parlent sur l'écran sans qu'on entende le son de leur voix, sera mort.

Page 166 : *A madame Yvonne Allendy*

1. *Le Dibbouk*, légende dramatique en trois actes de Shalom An-Ski. Cette pièce avait d'abord été créée le 29 juin 1926 par le Théâtre Habima de Moscou, sur la scène du Théâtre de la Madeleine. La version française de Mme Th. Kœrner, musique de scène de M. L. Algazi, fut jouée pour la première fois au Théâtre des Champs-Élysées le 31 janvier 1928 par la Compagnie Gaston Baty. Mise en scène de Gaston Baty, décors exécutés par André Boll. Le rôle principal était interprété par Marguerite Jamois dont le jeu avait impressionné Antonin Artaud au point qu'il en parlera encore dans la conférence qu'il fera en 1936 à Mexico : *le Théâtre d'après-guerre à Paris.*

Page 167 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Date et provenance fournies par le cachet de la poste.

2. *Au Théâtre Alfred Jarry à Paris*, par Constantin Lebrique (*Cahiers de Belgique*, 2e année, no 4, avril 1929).

3. *Pour vous* et *l'Intransigeant* avaient la même direction. Le titre exact de l'hebdomadaire était *Pour vous / l'Intran (l'Intran* barrant obliquement les deux mots *Pour vous)*. Nous avons dépouillé *l'Intransigeant* autour du 15 avril 1929, sans trouver trace de lettre d'Antonin Artaud.

4. *Thérèse Raquin*, film franco-allemand réalisé en 1928 par Jacques Feyder. Le rôle de Thérèse Raquin était tenu par Gina Manès.

5. Le texte déposé à la Société des Auteurs de Films est très certainement celui de cette *étude* (cf. note 2, ci-dessous).

Page 169 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Date et provenance fournies par le cachet de la poste.

2. Le scenario du *Maître de Ballantrae* ayant été déposé le 26 avril 1929 à la Société des Auteurs de Films, après avoir été recopié par Yvonne Allendy (cf. note 1, p. 372), il ne peut

s'agir que de cette première version envoyée de Nice par Antonin Artaud.

3. Nous n'avons retrouvé aucune trace de ce scenario. Il n'a pas été déposé à la Société des Auteurs de Films et aucune copie dactylographiée n'en avait été conservée par Yvonne Allendy.

Page 172 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Enveloppe et papier à en-tête : *HOTEL NAPOLÉON*. Lettre exprès. Date et provenance fournies par le cachet de la poste.

2. C'est bien le chiffre écrit par Antonin Artaud. Le résultat (comme, d'ailleurs, celui de la première addition) est faux. On doit trouver 384 500.

3. Alexandre Kamenka dirigeait la société de films Albatros. Il avait produit des films de qualité, entre autres ceux de René Clair, Jacques Feyder, Jean Epstein, Marcel L'Herbier.

Page 175 : *Télégramme envoyé à madame Yvonne Allendy*

1. Expédié à 16 h. 25. Précède donc la lettre du même jour (p. 176) émise à 19 heures.

Page 176 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Lettre exprès. Date et provenance fournies par le cachet de la poste.

Page 177 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Pneumatique. Date fournie par le cachet de la poste.

Page 178 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Papier et enveloppe à en-tête : « *chez Francis / Grill-*

room » / *7, place de l'Alma.* Lettre déposée. Le scenario dont il est question dans la lettre est certainement *le Maître de Ballantrae,* dans sa version développée. La lettre date donc de juillet 1929. Elle a dû être écrite avant la lettre du 15 juillet (p. 179). Le rendez-vous avec Vitrac aurait alors pu être fixé au mercredi 17 juillet 1929.

Page 179 : *A madame Yvonne Allendy*

1. La lettre a été émise par le bureau de poste Paris-25, place Danton le 16 juillet 1929, à 7 h 30. Antonin Artaud a donc dû l'écrire dans la nuit du 15 au 16 juillet. Il pouvait donc fort bien penser au rendez-vous du mercredi 17 juillet en disant *demain soir.*

2. L'allusion est claire. Il s'agit de Vitrac. C'est dans la circulaire de 1929 qu'Antonin Artaud avait changé le mot *auparavant,* transformant la phrase : *Mais il donnera auparavant une pièce inédite de Roger Vitrac...* en : *Il donnera également une pièce inédite de Roger Vitrac...* (cf. in tome II, *le Théâtre Alfred Jarry,* p. 47, et note 4, p. 319); correction qui n'était pas faite pour plaire à Roger Vitrac puisque, de la sorte, il ne lui était plus garanti que sa pièce serait montée avant tout autre spectacle.

Page 179 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Papier et enveloppe à en-tête : *THÉATRE ALFRED JARRY.* Cette mention au bas de la page : *Adresser toute correspondance à l'Administrateur, 17, rue de Palestro, Paris (2e).* Lettre déposée. Très certainement postérieure à la lettre du 10 juillet (p. 177) et à des réunions qui avaient pu avoir lieu chez Yvonne Allendy en vue de faire réaliser *le Maître de Ballantrae.* On peut donc la dater approximativement de fin juillet 1929.

2. Parmi les papiers d'Yvonne Allendy, restait une page, la dernière, d'une copie dactylographiée établie à partir du scenario déposé à la Société des Auteurs de Films. Elle porte le numéro 11. Ce scenario complet, de cinquante pages, devait donc être beaucoup plus développé que celui qui nous est parvenu et qu'Antonin Artaud disait être une *étude* (cf. lettre du 15 avril, p. 167).

Page 180 : *A Gaston Baty*

1. Lettre faisant partie du Fonds Baty (Bibliothèque de l'Arsenal).

Écrite sur papier à en-tête :

ANT. ARTAUD MARSEILLE, LE
66, RUE GRIGNAN

En-tête barré par Antonin Artaud qui, au-dessous de la date, avait noté : *Monsieur Gaston Baty / Directeur du théâtre de l'Avenue.* Or, en juillet 1929, Gaston Baty avait pris la direction du Théâtre Pigalle qu'il abandonnera en mars 1930. Il s'installera par la suite au Théâtre Montparnasse en octobre 1930 où il donnera tous les jeudis des matinées classiques. *Macbeth* est indiqué dans les programmes parmi les œuvres qu'il comptait inscrire au répertoire de ces matinées. Sans doute Antonin Artaud avait-il eu connaissance des projets de Gaston Baty dès septembre 1929.

Page 181 : *A l'Intransigeant*

1. Lettre parue dans *l'Intransigeant* le 10 septembre 1929 (rubrique : *le Courrier des Treize*) précédée de cet avis : *M. Antonin Artaud, se jugeant visé dans un compte rendu paru ici, nous écrit une lettre que nous insérons, impartialement.*

Il s'agit évidemment de la réédition du *Premier Manifeste du Surréalisme.* Dans la *Préface à la réimpression du Manifeste (1929)*, André Breton écrivait notamment : *Pour cette fois encore, fidèle à la volonté que je me suis toujours connue de passer outre à toute espèce d'obstacle sentimental, je ne m'attarderai pas à juger ceux de mes premiers compagnons qui ont pris peur et tourné bride, je ne livrerai pas à la vaine substitution de noms moyennant quoi ce livre pourrait passer pour être à jour. Quitte à rappeler seulement que les dons les plus précieux de l'esprit ne résistent pas à la perte d'une parcelle d'honneur...* (André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Idées nrf, p. 9). Dans le *Second Manifeste du Surréalisme*, André Breton publia intégralement la lettre d'Antonin Artaud à *l'Intransigeant* (*Manifestes du Surréalisme*, p. 84) et y répondit avec violence (cf. in tome II, notes 2, p. 308, 20, 21 et 22, p. 329).

Page 182 : *A Jean Paulhan*

1. La publication de *Correspondance* dans le nº 11 de *la Révolution Surréaliste* (cf. p. 145).

2. C'est-à-dire un certain état d'esprit surréaliste qui lors de l'affaire Claudel avait joué contre Jean Paulhan et lors de l'affaire du *Songe* contre Antonin Artaud lui-même.

Page 184 : *A Roger Vitrac*

1. La dernière circulaire, *le Théâtre Alfred Jarry* (tome II, p. 46) avait dû sortir des presses de la Société Générale d'Imprimerie et d'Édition à la fin du mois de juillet 1929, puisque c'est autour du 15 juillet qu'Antonin Artaud en avait corrigé les épreuves (cf. lettre du 15 juillet 1929 à Yvonne Allendy, p. 179.) Il fallait donc qu'un certain temps se fût écoulé avant de songer à publier une autre brochure. On peut donc supposer que c'est vers novembre 1929 que l'idée en fut lancée, en même temps qu'était envisagé sérieusement de monter *le Coup de Trafalgar*.

2. Nous ne savons pas quelles étaient les conditions stipulées dans ce contrat, mais l'insistance d'Antonin Artaud à vouloir rassurer Vitrac laisse supposer que ce dernier avait été plus exigeant que pour l'accord concernant *Victor ou les Enfants au pouvoir*, accord qui n'était d'ailleurs pas signé seulement par l'auteur et son metteur en scène, mais aussi par Yvonne Allendy qui n'avait pas dû vouloir s'engager de la même manière pour les éventuelles représentations du *Coup de Trafalgar*. Voici, pour donner une idée du fonctionnement précaire du Théâtre Alfred Jarry, les termes de cet accord :

Je soussignée, madame Yvonne Allendy, m'engage à verser la somme de quinze mille francs (15 000) pour l'organisation du spectacle « les Enfants au pouvoir » de M. Roger Vitrac et à remettre les fonds à MM. A. Artaud metteur en scène et R. Vitrac auteur au fur et à mesure des besoins. Il est bien entendu que ce don ne saurait m'engager nullement en cas d'excédent éventuel des dépenses.

En échange, M. R. Vitrac s'engage à ne pas retirer sa pièce quelles que soient les considérations littéraires ou autres qui pourraient être invoquées à la dernière heure.

Fait en triple à Paris le 24 octobre 1928.

Y. Allendy. *Pour accord : Roger Vitrac.* *Pour accord : Antonin Artaud.*

3. *Victor* n'est pas que souligné, il est aussi surmonté d'un trait.

4. Cette phrase semble prouver que les montages faits à partir des coupures de presse dans *le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique* (cf. in tome II, p. 66 et p. 77) sont bien le fruit de la collaboration d'Antonin Artaud et de Roger Vitrac (cf. in tome II, note 17, p. 327).

5. Mot incomplètement écrit.

6. Suivait ceci, biffé : *chez d'autres.*

7. Peut-être est-ce justement parce que *le Coup de Trafalgar* n'était pas achevé qu'Yvonne Allendy n'avait pas voulu s'engager comme elle l'avait fait pour *Victor ou les Enfants au pouvoir.*

8. Suivait ceci, biffé : *afin que je sache.*

Page 187 : *A Roger Vitrac*

1. Papier à en-tête : « *chez Francis | Grill-room* ».

2. Dans sa lettre-circulaire du 12 décembre 1929 (cf. in tome II, note 27, p. 330), Yvonne Allendy mentionne en effet qu'elle avait gardé le plan de la salle pour les représentations du *Songe.*

3. *Victor ou les Enfants au pouvoir* était paru chez Denoël (achevé d'imprimer du 25 avril 1929) illustré de trois photographies de la représentation.

Page 188 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Lettre non datée, mais on peut supposer qu'elle date de novembre 1929 car c'est évidemment à cette époque-là qu'Antonin Artaud cherchait une salle pour y donner ce qui aurait été le cinquième spectacle du Théâtre Alfred Jarry.

2. Henri Chomette, frère de René Clair et, comme lui, réalisateur de films, tenant du cinéma pur (l'un de ses courts métrages s'intitule d'ailleurs : *Cinq minutes de cinéma pur*).

3. On trouve ce communiqué dans *l'Intransigeant* du jeudi 20 juin 1929 : *Samedi prochain, à 15 heures, au Studio 28, 10, rue de Tholozé, conférence de M. Antonin Artaud sur les possibilités et les impossibilités du film parlant. Ensuite, représentation de* l'Amour muet, *sketch cinéma parlant d'Antonin Artaud, joué par Albert Préjean, l'auteur, et... Mlle X., et de* Parnasse, *film inédit d'Eugène Deslaw.* Et dans *l'Intransigeant* du 30 juin 1929, on peut lire ce compte rendu de Boisyvon :

Le cinéma parlant
est-il un monstre?

C'est l'opinion d'Antonin Artaud.

Antonin Artaud fit l'autre jour une courte conférence au Studio 28 et nous présenta ses idées sur le film parlant.

Et il développa ce thème :

« Il n'y a pas d'identification possible entre le son et l'image. »

L'image ne se présente, en effet, que sur une face, elle est une traduction, une transposition du réel; le son, au contraire, est unique et vrai, il déborde dans la salle, il agit par conséquent avec beaucoup plus d'intensité que l'image, qui ne devient qu'une sorte d'illusion du son.

« Et, dit Antonin Artaud, parce que la vue est une expression qui se suffit à elle-même, n'est-il pas absurde de dire que deux satisfactions valent mieux qu'une? »

Dans l'absolu, Antonin Artaud a raison et c'est l'argument le plus logique que l'on doive retenir contre le film sonore. Raisonnablement, il est absurde de « faire parler » une image.

Mais cela n'empêche pas qu'on la fera parler.

4. Cf. note 2, p. 376.

Page 189 : *A Roger Vitrac*

1. Le vendredi fixé pour le rendez-vous pourrait être le vendredi 22 novembre 1929.

2. Roger Vitrac habitait à l'époque 35, rue de Seine, VIe.

Page 190 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Carte-pneumatique de l'Administration des Postes. Date fournie par le cachet de la poste.

2. Marcel Pagnol, déjà auteur à succès avec *Topaze*, avait cette année-là triomphé au Théâtre de Paris avec *Marius*, créé le 9 mars 1929 par Raimu, Pierre Fresnay, Alida Rouffe, Orane Demazis et Charpin; mise en scène de Raimu.

M. Béhar *(op. cit.)* suggère qu'Antonin Artaud fait sans doute allusion ici au passage de la brochure qui a pour intertitre : *Position du Théâtre Jarry* (cf. in tome II, p. 58). C'est peu probable, la brochure n'étant de toute évidence pas encore rédigée. Mais il se peut que Roger Vitrac, au cours de conversations à son sujet, ait exposé de semblables idées.

Page 191 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Pneumatique. Date fournie par le cachet de la poste. La lettre est écrite sur un feuillet simple de papier à lettres bleu rayé de 21 × 27 cm, dont l'usage est inhabituel chez Antonin Artaud qui se servait plutôt à cette époque-là, quand il n'usait pas du papier à en-tête d'un café, de papier à lettres blanc, à quadrillage rectangulaire : feuillets simples de 21 × 27 cm ou feuillets doubles de 13,5 × 21 cm.

2. *Trente ans ou la Vie d'un joueur*, mélodrame en trois actes et en prose de Ducange et Dinaux.

3. *Le Moine*, roman noir de M. G. Lewis qu'Antonin Artaud *racontera* pour les Éditions Denoël & Steele en 1931. Il avait donc pensé, dès 1929, à l'adapter pour la scène.

Page 192 : *A Roger Vitrac*

1. Lettre écrite sur deux feuillets simples du même inhabituel papier que la lettre du 25 novembre à Yvonne Allendy (p. 191), ce qui permet de penser qu'elle a été écrite à peu près à la même date. La lettre proprement dite est écrite au recto du premier feuillet, l'ajout et le post-scriptum au recto du second feuillet.

2. Dans *le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique* était inséré un feuillet double de couleur verte portant les photographies des principaux interprètes du Théâtre Alfred Jarry : Auguste Boverio, Génica Athanasiou, Raymond Rouleau, Tania Balachova, Edmond Beauchamp, Jacqueline Hopstein et Alexandra Pecker.

3. Un point avait d'abord été posé après ce mot. Les deux *etc.* ont dû être ajoutés ensuite.

4. Ces notes marginales seraient-elles devenues les lettres relatives à *Partage de Midi* et au *Songe* incluses dans la brochure? (Cf. in tome II, p. 71 à p. 76.)

5. Suivait ceci, biffé : *c'est.*

6. Tous les décors des spectacles donnés par le Théâtre Alfred Jarry avaient été conçus par Antonin Artaud.

7. La formule de politesse n'est pas suivie d'une signature. Cette phrase a été ajoutée, en trois courtes lignes, dans le coin, à droite, à la place qu'elle aurait occupée. Au sujet de ce *chahut*, cf. in tome II, note 10, p. 323.

Page 194 : *A Roger Vitrac*

1. Papier à en-tête : *LE FRANCO ITALIEN / BRASSERIE RESTAURANT /* Ouvert toute la nuit / *106, BOULEVARD DE CLICHY, 106 / PARIS (18e) / TÉLÉPH. : MARCADET 18-50.*

2. Confirme notre supposition que le projet avait dû être envisagé au cours de novembre 1929. Suivaient sur la même ligne les trois mots : *Je me suis*, biffés, puis repris en alinéa à la ligne suivante.

3. Reprenant le titre utilisé en 1924 contre Anatole France : *Un cadavre*, douze des personnes nommément désignées dans le *Second Manifeste du Surréalisme*, d'André Breton (*la Révolution Surréaliste*, nº 12, 15 décembre 1929), et qui s'y trouvaient plutôt malmenées, pour la plupart surréalistes exclus du groupe : Jacques Baron, Georges Bataille, J.-A. Boiffard, Alejo Carpentier, Robert Desnos, Michel Leiris, Georges Limbour, Max Morise, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Georges Ribemont-Dessaignes et Roger Vitrac, avaient signé et publié au début de 1930 un pamphlet *anti-Breton*. Antonin Artaud, pour sa part, ne l'avait pas signé. Quelques mois après, *le Second Manifeste du Surréalisme* paraîtra en librairie (Éditions Kra) *revu et augmenté*. Dans une note en bas de page, André Breton répondra aux signataires d'*Un cadavre*, et ajoutera un montage fait de leurs opinions changeantes

et contradictoires (cf. in *Manifestes du Surréalisme*, Idées nrf, 1965, pp. 90-91 et pp. 152-155).

4. Antonin Artaud a commis un lapsus ici; on trouve, en effet, dans l'autographe : *Quand nous irons dit...*

5. *pour* est bizarrement écrit avec un P majuscule.

6. Au singulier dans l'autographe, *nous* étant certainement employé comme équivalent de : *Théâtre Alfred Jarry.*

7. Antonin Artaud avait primitivement écrit : ... *en matière de théâtre, et de l'esprit moderne (du* est écrit sur la virgule et *vrai* en surcharge sur *et de l').*

8. Suivait, biffé : *et la nécessité.*

Page 195 : *A Roger Vitrac*

1. Lettre écrite sur papier à en-tête : *DUPONT-WAGRAM / PLACE des TERNES / 46 avenue Wagram. / 241 Faubourg St Honoré.*

2. Nous n'avons aucun renseignement concernant ce numéro envisagé par Antonin Artaud : songeait-il à un sketch qui aurait utilisé les coupures de presse?

Page 197 : *A Roger Vitrac*

1. Lettre écrite sans doute peu de temps après celle du 25 janvier (p. 195) en raison de la proposition renouvelée d'une conférence. Il est vraisemblable qu'au reçu de cette lettre Vitrac s'était enfin décidé à se mettre à la rédaction de la brochure et avait indiqué approximativement à Antonin Artaud le nombre de pages que son texte occuperait pour lui permettre de faire établir un devis par l'imprimeur.

2. Éli Lotar avait réalisé les montages photographiques qui illustrent *le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique.* Gaston-Louis Roux avait dessiné la couverture.

Page 198 : *A Roger Vitrac*

1. Dans la brochure (passage relatif à *la police*, in tome II, p. 56) il est fait allusion à la séance où la projection du film de S. M. Eisenstein : *la Ligne générale*, fut interdite par la Préfecture de Police. Cet événement se situant le 17 février 1930 (cf. in tome II, note 9, p. 323), la rédaction définitive de la brochure lui est sans doute légèrement postérieure. Antonin Artaud précisant à la fin de la lettre qu'il ira chercher le manuscrit chez Vitrac le lendemain dimanche, cette lettre doit donc dater du samedi 22 février 1930.

2. Cf. cet encadré in tome II, p. 50.

Page 199 : *A Roger Vitrac*

1. Lettre écrite sur papier à en-tête : *DUPONT-WAGRAM*. Sans doute écrite à peine lu le manuscrit qu'Antonin Artaud aurait été chercher le dimanche 23 février (cf. note 1 de la lettre précédente).

2. Phrase écrite dans la marge, précédée d'un crochet.

3. C'est nous qui fermons les guillemets ouverts par Antonin Artaud : il a oublié de le faire. Cf. le texte définitif de cette *déclaration* in tome II, p. 51.

4. Cette proposition de variante, écrite dans la marge, est en plus cernée d'un trait de plume.

5. Le mot *gré*, écrit au début d'une ligne, n'a pas été souligné par Antonin Artaud, mais il va de soi qu'il faut le souligner également.

6. Cette lettre, et ce passage en particulier, révèle un désaccord profond entre Roger Vitrac et Antonin Artaud, visiblement exaspéré par les arguments d'ordre moralisateur qui devaient lui être opposés. Désaccord dont Antonin Artaud apparaît comme parfaitement conscient et que seul le désir de monter *le Coup de Trafalgar* lui permet de surmonter.

7. Après *brochure*, deux mots raturés. Antonin Artaud avait d'abord écrit : *le crois* (sans doute avait-il eu l'intention

d'écrire : *le crois-tu, je suis encore capable...*); puis il surchargea *le* par *je*. Enfin il biffa ces deux mots pour les récrire, probablement par souci de clarté.

8. Un lapsus ici; on trouve, en effet, dans l'autographe : ... *que du moins qu'il s'agit...*

9. Phrase écrite en biais dans la marge, face au post-scriptum.

Page 201 : *A Roger Vitrac*

1. Si l'on en croit la lettre du 16 mars 1930 à Jean Paulhan (p. 203) la brochure aurait paru avant cette date-là. On peut donc dater cette lettre-ci du début du mois de mars 1930.

2. En effet dans l'encadré (cf. in tome II, p. 50), on ne trouve plus la mention : *et l'administration* (cf. lettre à Roger Vitrac, p. 198).

3. *Projet de mise en scène pour* la Sonate des Spectres, *de Strindberg* (tome II, p. 127), et *Projet de mise en scène pour* le Coup de Trafalgar, *drame bourgeois en 4 actes de Roger Vitrac* (tome II, p. 140). Comme ce n'est qu'en avril 1931 qu'Antonin Artaud remit ces deux projets à Louis Jouvet (cf. lettre à Louis Jouvet du 15 avril 1931, p. 224) et seulement en décembre qu'il est question de lire la pièce à Dullin (cf. lettre à Roger Vitrac du 27 décembre 1931, p. 277), il faut bien admettre qu'Antonin Artaud avait soumis ses deux projets de mise en scène à un ou plusieurs directeurs de théâtre en vue d'obtenir une salle pour les représentations qu'il projetait.

4. Sans doute de ne pas proposer sa pièce à quelqu'un d'autre.

Page 203 : *A Roger Vitrac*

1. Carte-pneumatique de l'Administration des Postes. Date fournie par le cachet de la poste. Peut-être ce pneumatique nous donne-t-il la date de sortie de la brochure. C'est Antonin Artaud, semble-t-il, qui était en relation avec l'imprimeur. On peut supposer que le 10 mars les premiers exemplaires de la brochure avaient été déposés chez lui et que n'ayant pu comme

convenu en porter immédiatement à Vitrac quelques exemplaires il lui promettait de le faire le mercredi 12 mars.

2. Probablement pour tourner dans *la Femme d'une nuit*, film franco-italien réalisé par Marcel L'Herbier en 1930 d'après un scenario d'Alfred Machard, interprété par Francesca Bertini et Jean Murat dans les rôles principaux. Dans une interview accordée à Mireille Sannier par Marcel L'Herbier (*Cinémonde*, 11 septembre 1930), celui-ci, après avoir fait l'éloge de ses principaux interprètes, ajoutait : *Près de nos protagonistes, mon roman cinéphonique est peuplé de visages curieux qui traversent pour ainsi dire chaque page de sons et d'images. On n'oubliera certainement pas la silhouette créée par Artaud et le trio de portiers lystriens que composent Boris de Fast, Andrews Engelmann et Shorer.*

Page 203 : *A Jean Paulhan*

1. Lettre écrite sur papier à en-tête : *LE FRANCO ITALIEN.*

Dans sa thèse, *op. cit.*, M. Béhar fait observer qu'il y a une contradiction entre le fait que le 16 mars Antonin Artaud pouvait écrire : *la brochure a fait très mauvais effet*, et une lettre inédite de Roger Vitrac à Jean Puyaubert, datée du 12 mars 1930, où il écrit : *la brochure sortira dans une quinzaine de jours.* De plus c'est seulement vers le 15 avril que la presse fait état de cette publication (recueil factice du Fonds Rondel).

Or, la lettre d'Antonin Artaud à Jean Paulhan est bien datée du 16 mars 1930, nous l'avons vérifié à nouveau; il ne peut non plus s'agir d'une erreur de millésime de la part d'Antonin Artaud car il donne son adresse à la fin de la lettre, et en mars 1931 il n'habitait plus 178, quai d'Auteuil, mais 45, rue Pigalle.

Si, comme nous l'avons supposé, Antonin Artaud avait eu les premiers exemplaires de la brochure le 10 mars (cf. note 1, p. 412), il avait pu en envoyer à quelques personnes et dès le 15 se rendre compte de l'effet produit. D'autre part, de toutes les publications du Théâtre Alfred Jarry, cette brochure est la seule qui ait été destinée à la vente en librairie (son prix : 4 francs, est marqué au dos de la couverture). Quand Roger Vitrac parle de la sortie de la brochure dans une quinzaine de jours, ne s'agirait-il pas de sa sortie en librairie? Que les journaux n'en aient parlé que le 15 avril serait alors tout à fait normal.

Page 204 : *A Jean Paulhan*

1. Il s'agit très certainement de *la Révolte du Boucher*.

2. Mot manquant dans l'autographe.

Page 206 : *A Jean Paulhan*

1. Date déduite du désir que *la Révolte du Boucher*, qui paraîtra en juin dans *la Nouvelle Revue Française*, y soit publiée en mai.

2. Très certainement l'introduction à *la Révolte du Boucher* (cf. p. 70).

Page 206 : *A Roger Vitrac*

1. Lettre envoyée par pneumatique. Date fournie par le cachet de la poste.

2. Sans doute le montant des droits payés par Antonin Artaud à Roger Vitrac pour s'assurer l'exclusivité du *Coup de Trafalgar* (cf. lettre au Dr Allendy du 20 octobre 1930, p. 213).

Page 207 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Il est difficile de distinguer avec certitude si Antonin Artaud a tracé un *5* ou un *6*, mais la lettre a été envoyée par pneumatique et émise par le bureau de poste de la rue Ballu le 5 juin 1930 à 19 h 10.

2. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Poète italien; certaines de ses œuvres furent écrites directement en français, en particulier *le Roi Bombance*, tragédie satirique qui fut créée au théâtre de l'Œuvre le 3 avril 1909, et le *Manifeste technique de la littérature futuriste* qui parut dans *le Figaro* en mai 1912, manifeste dans lequel il déclarait que la guerre est la *seule hygiène du monde*. Il devint le poète officiel du régime fasciste où il occupa des charges officielles.

Le Dr Allendy connaissait Marinetti depuis 1924 au moins; en effet, il l'avait invité, dans le cadre de son Groupe d'Études

philosophiques et scientifiques pour l'Examen des Tendances nouvelles, à prononcer à la Sorbonne, le 10 mai 1924, une conférence intitulée *le Futurisme mondial.*

Dans l'enveloppe avait été glissé le brouillon de la lettre que le Dr Allendy avait envoyée à Marinetti pour lui recommander Antonin Artaud en des termes très chaleureux, mais qui différaient quelque peu de ceux suggérés par ce dernier.

3. Quelques-unes de ces photographies ont été retrouvées et ont été reproduites dans le tome VI des *Œuvres complètes.*

4. *donner,* écrit dans l'interligne, remplace *expliquer,* biffé.

Page 209 : *Au docteur Allendy*

1. Millésime fourni par le cachet de la poste.

2. Walter Ruttmann (1887-1941). Metteur en scène allemand dont l'influence fut considérable sur l'évolution du documentaire. Ses deux films les plus célèbres : *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927), et *Mélodie du monde* (1929), contribuèrent à répandre les théories de Vertov sur le film de montage et le « cinéma-œil ». Ses opinions étaient d'abord celles d'un homme d'extrême gauche, mais à la fin de sa vie il se rallia au régime nazi et même accepta de tourner des documentaires pour Gœbbels.

3. Nous ignorons quel travail faisait Antonin Artaud au début de ce séjour à Berlin, s'il était venu pour tourner une version allemande d'un film français (*Tarakanova,* par exemple) ou s'il était venu pour tourner des essais. Cette lettre nous apprend que c'est au début de ce séjour qu'il fit la connaissance de G. W. Pabst et fut probablement engagé peu après pour *l'Opéra de quat'sous,* dont le tournage semble avoir débuté en octobre 1930.

4. Très certainement le psychanalyste Hanns Sachs, élève de Freud, qui l'année précédente, le 27 juin 1929, était venu prononcer à la Sorbonne une conférence intitulée *le Rêve et la rêverie,* invité par le Dr Allendy au Groupe d'Études philosophiques et scientifiques pour l'Examen des Tendances nouvelles.

Page 213 : *Au docteur Allendy*

1. Papier et enveloppe à en-tête : *Hotel-Pension « Haus Mecklenburg » / Handelsgerichtlich eingetragene Firma / Berlin W50 / Passauer Strasse 10.* Au bas de la feuille, cette précision : *Absender ist nicht « Haus Mecklenburg ».* La lettre s'adresse au Dr et à Mme Allendy, alors que la suscription de l'enveloppe est seulement au nom du Dr Allendy.

2. Mot manquant dans l'autographe.

3. Sans doute s'agit-il d'un projet qui n'aboutit pas car les trois films dans lesquels Antonin Artaud tourna en 1931 : *Faubourg Montmartre*, réalisé par Raymond Bernard d'après l'œuvre d'Henri Duvernois; *les Croix de bois*, réalisé aussi par Raymond Bernard d'après l'œuvre de Roland Dorgelès; et la version parlante de *Verdun, Visions d'Histoire*, réalisée par Léon Poirier sous le titre *Verdun, Souvenirs d'Histoire*, ne sont pas des productions franco-allemandes. A noter, toutefois, que *Faubourg Montmartre* et *les Croix de bois* étaient produits par Pathé-Natan.

4. Dans *l'Opéra de quat'sous*, film réalisé par G. W. Pabst d'après John Gay, Bertolt Brecht et Kurt Weill, dont la version française était interprétée par Florelle, Albert Préjean, Margo Lion, Gaston Modot, Lucy de Matha et Jacques Henley, Antonin Artaud tenait le rôle d'un apprenti mendiant.

5. Pabst réalisa ensuite *la Tragédie de la mine*, mais Antonin Artaud ne fut pas engagé pour ce film.

6. Dans sa lettre-circulaire du 12 décembre 1929 (cf. in tome II, note 27, p. 330), Yvonne Allendy indiquait que le vicomte de Noailles avait remis à Antonin Artaud *une somme de 20 000 francs pour son prochain spectacle.*

7. Il s'agit certainement de ce *thaumaturge* auquel il est fait allusion dans une lettre à Jean Paulhan du 28 août 1930 (cf. in *Supplément au tome I*, p. 101).

Page 215 : *Au docteur et à madame Allendy*

1. Lors de son précédent séjour à Berlin, Antonin Artaud

avait songé à Walter Ruttmann comme réalisateur éventuel des *32* (cf. p. 209) et c'est sans doute à ce moment-là qu'en fut faite une traduction en allemand. Dans sa réponse (dont le brouillon a été conservé) Yvonne Allendy conseille à Antonin Artaud d'écrire directement à Ruttmann dont elle lui donne l'adresse à Paris (Ruttmann collaborait alors au montage du film d'Abel Gance : *la Fin du monde*).

Page 216 : *Au docteur et à madame Allendy*

1. Cf. note 7, p. 416.

2. Peut-être s'agissait-il d'un film produit par Erich Pommer (cf. le post-scriptum, p. 219).

3. Il est possible que des démarches aient été faites en vue de monter *le Coup de Trafalgar* au Théâtre Pigalle.

4. Le pronom manque dans l'autographe.

Page 218 : *A Roger Vitrac*

1. Au pluriel dans l'autographe.

2. Les quatre points de suspension sont mis à la place de *mais*, biffé.

Page 219 : *Post-scriptum*

1. Communiqué par M. Jean-Marie Conty. Nous ignorons quel pouvait être le destinataire de la lettre dont seul ce post-scriptum nous est parvenu. Au dos du feuillet qui le porte, Antonin Artaud a écrit le projet de lettre du 3 janvier 1931 à Benjamin Crémieux (cf. in tome VI, p. 402).

2. Erich Pommer (1889-1966), grand producteur allemand. C'est lui qui avait produit *le Cabinet du docteur Caligari*, réalisé par Robert Wienne, et de nombreux films de Murnau, Fritz Lang, Josef von Sternberg.

3. Peut-être le projet dont il est question dans la lettre du 1er novembre 1930 au Dr et à Mme Allendy (cf. p. 216).

Page 220 : *A Roger Vitrac*

1. Cette lettre déchirée, contenue dans une enveloppe déchirée portant la suscription : *Monsieur Roger Vitrac / 35 rue de Seine 35 /* Paris, nous avait été communiquée par M. René Thomas. Elle a fait depuis partie de la collection Tristan Tzara, et nous avons pu, grâce à l'obligeance de M. Christophe Tzara, la collationner à nouveau avec l'autographe (comme d'ailleurs toutes les lettres faisant partie de cette collection). Aucune lettre correspondant à cette lettre-ci ne se trouve parmi celles découvertes par M. Béhar et nous ignorons si à l'époque Antonin Artaud l'avait recopiée avant de la déchirer afin de l'envoyer à Roger Vitrac.

Ajoutons que, parmi les lettres déchirées communiquées par M. René Thomas, se trouvait encore une autre lettre déchirée, datée du 19 janvier, très vraisemblablement adressée à Roger Vitrac, mais dont malheureusement des morceaux manquaient. Voici le fragment qui en reste, certains mots ayant dû être reconstitués conjecturalement :

[...] *un peu comme* [le Co]up de Trafalgar [*mais*] *plus ramassé,* [*je*] *veux dire qui ne* [*do*]*nnerait pas l'impression de piétiner sur place, et ne contiendrait pas un dialogue à la Tchekhov.*

Il faudrait en somme une petite pièce manifeste avec des personnages grinçants, extrêmement typés, et qui agiterait les idées qui nous intéressent par-dessus tout sur l'amour, la vie, la poésie, la vie bourgeoise, les idées et, pour finir, [*le*] *théâtre! As-tu une idée? La pièce* [*ne*] *durerait-elle que* [*quelques*] *minutes que cela suffira*[*it*]. . . . .
. . . .

Réponds [...]
A toi.

Arta[*ud*].

P.-S. — *Dans 15 jours* [...] *mes répé*[*titions*] *commenc*[*ent*].

2. Cf. lettre du 20 octobre 1930 au Dr Allendy (p. 213).

3. *tapent* remplace *touchent*, biffé.

Page 224 : *A Louis Jouvet*

1. Cf. ce projet in tome II, p. 127.

2. *La Pierre philosophale* (tome II, p. 99).

Page 227 : *A Léon Daudet*

1. Cette lettre (ou ce projet de lettre) nous a été communiquée par M. Jean-Marie Conty. Écrite à peine lu l'article de Léon Daudet (au point qu'Antonin Artaud s'est trompé et a inscrit la date du *25 avril 1931*, alors que l'article de Léon Daudet parut dans *l'Action française* du dimanche 26 avril 1931) il est assez probable qu'elle n'a pas dû être recopiée pour être envoyée au destinataire. Bien qu'il n'y soit pas directement question du cinéma, c'est, à propos de la voyance, le problème du cadrage de l'image et du montage qui s'y trouve posé. Pour éclaircir les raisons qui ont provoqué cette lettre, voici l'article de Léon Daudet :

Les Ondes du temps

Tout est plein d'âmes et de démons.
(Philosophie grecque.)

La découverte des ondes de l'espace et la T.S.F. sont loin d'avoir dit leur dernier mot, et cela dans tous les domaines. Mais aujourd'hui je voudrais attirer l'attention des chercheurs hardis — plus nombreux dans le domaine physique que dans le domaine biologique et médical — sur un aspect nouveau du problème, ou du moins que je ne pense pas avoir été envisagé jusqu'ici : les ondes du temps, les ondes du passé. Dans le « journal » de Goncourt, le grand visionnaire qu'était Marcelin Berthelot assure que certains événements de l'Histoire ont dû laisser leur trace photographique ici-bas, et qu'on pourrait, à l'aide d'instruments appropriés, retrouver sur les roches des Alpes les vestiges optiques du passage d'Annibal. Quand le maître chimiste parlait ainsi, on ignorait la gravitation des systèmes d'ondes sonores, qui permet d'entendre de Paris les cloches de Westminster, à Londres. C'est dire que, depuis Berthelot, Branly a fait faire à la question un pas immense, et peuplé l'éther de vibrations et de formes inconnues avant lui. Vibrations et formes groupées SYNTHÉTIQUEMENT, et qui traversent l'espace sans se désagréger, ainsi que des êtres — ou des états — d'une nature spéciale, dont la métaphysique, après la physique, se saisira un jour. Car s'il n'est encore question présentement que d'ondes acoustiques ou sonores, les ondes visuelles sont dès maintenant à l'étude, et le problème de la télévision est résolu. C'est un pas immense.

Prenons, pour fixer les esprits, un très grand ensemble de vibrations optiques, acoustiques, électromagnétiques et autres, tel que la première bataille de la Marne (5 au 12 septembre

1914). Cette semaine vibratoire, qui a secoué toute l'architecture rythmique de l'éther, sur un espace limité, pendant un temps limité, n'est pas demeurée sur place. Où est-elle allée? On aurait dit, il y a trente ans, qu'elle s'est pulvérisée, évanouie, bref, qu'elle a disparu. On sait aujourd'hui, par les données spatiales, superposables aux données chroniques, qu'il n'en est pas ainsi et que ces systèmes, ou êtres, ou états, flottent vraisemblablement à travers la durée et l'espace, suivant les lois inconnues d'une nouvelle sorte de gravitation concernant l'éther, non plus les astres. Il est à supposer que, pareils aux comètes, ces systèmes d'ondes accomplissent des trajets x *avant de revenir à leur point de départ, où des appareils spéciaux pourraient les enregistrer, une fois connu le rythme probable de leurs réapparitions. Cette perspective étonne un peu au premier abord; moins à mesure qu'on l'examine, et l'on s'y fait très facilement, en partant de la T.S.F. et de la captation des ondes spatiales immédiates de toutes dimensions.*

A l'automne de l'année dernière, je me trouvais dans cette ancienne, pathétique et délicieuse petite ville de Châteaudun, qui, le 18 octobre 1870, fit une résistance héroïque aux armées allemandes envahissantes. Le ciel était léger, le temps clair, et, l'anniversaire aidant, je me représentais les épisodes où s'illustrèrent, auprès des francs-tireurs de Lipowski, les habitants de la glorieuse cité. Depuis longtemps, je portais en moi l'hypothèse que je viens d'esquisser, — et que je me réserve de développer amplement d'ici peu, — mais en ce lieu, à cette heure, elle m'illumina à tel point que je demeurai, pendant une bonne demi-heure, à la méditer et ruminer devant la devanture d'un pâtissier ébahi. Je songeais qu'un jour luirait où les lois de la gravitation des systèmes d'ondes du passé étant connues par le calcul, les habitants de Châteaudun pourraient revivre les aspects et les bruits, les explosions, les incendies, les clameurs de ce terrible et sublime événement. Telle sera, à n'en pas douter, l'évocation moderne des fantômes de jadis. Les ondes du passé seront l'histoire de demain.

Cela nous amène à la conception d'une sorte de surnaturel de la nature. Étendue sur un grabat, dans la soupente d'une pauvre maison de Westphalie, la Sœur allemande Catherine Emmerich dictait au poète mystique Clemens Brentano le récit détaillé des scènes de la Passion. Il en est résulté l'ouvrage, à mon avis, le plus extraordinaire, le plus exaltant des temps modernes, et que je relis chaque année, depuis plus de trente ans, dans la quinzaine de Pâques. La Sœur illuminée a tout noté, depuis la fabrication de la Sainte Croix par les charpentiers jusqu'aux grimacements des faces des bourreaux pendant la montée au Calvaire. C'est le

plus convaincant et le plus poignant de tous les drames, comme si réceptrice des systèmes d'ondes synthétiques de la Passion, Catherine Emmerich n'avait fait que les transcrire par ce langage humain dont les origines nous demeurent profondément inconnues, mais qui apparaît bien en relations accordées et rythmiques, lui aussi, avec l'univers visible et invisible.

Y aura-t-il quelque chose de changé, dans les profondeurs de la personnalité humaine, le jour où nous verrons de nos yeux — — nous ou nos arrière-neveux — le bûcher crépitant de Jeanne d'Arc et entendrons de nos oreilles la sentence, scélérate et mensongère, de Mgr Cauchon condamnant, comme hérétique, apostate et relapse, Celle qui sera plus tard la Sainte de la patrie? En vérité, je ne le crois pas. Elle fait partie du surnaturel de la nature, cette inaltérabilité de l'âme humaine, en présence des acquisitions les plus surprenantes et les plus vite admises de l'esprit humain. Franchis les premiers temps de la stupeur admirative devant la résurrection, plastique, auditive, mécanique et physique, des événements du passé, les gens se feront à cela, suivant leurs caractères et leurs tempéraments, comme ils se sont faits aux études et interprétations historiques, — car toute constatation devient rapidement interprétative — et ils reviendront au présent, et aux concerts de la tour Eiffel ou d'ailleurs, avec une ardeur égale à celle avec laquelle ils les auront délaissés pour les ballets de la Cour du Roi François 1er ou la pendaison de visu de Semblançay :

Lorsque Maillard, juge d'enfer, menait
A Montfaucon Semblançay l'âme rendre...

2. *à une minute extrêmement précise du temps* remplace *à une minute donnée,* biffé.

3. Mot manquant dans l'autographe. Ce passage présente de réelles difficultés de lecture, mais il y semble bien que le mot précédent soit *casseur* et non simplement *casse.*

Page 231 : *A Louis Jouvet*

1. Le brouillon de cette lettre nous a été communiqué par M. Jean-Marie Conty. Afin de ne pas multiplier les notes, et pour plus de clarté, nous le donnons en entier ici :

Vous m'avez parlé lors de notre dernière entrevue du projet que vous aviez formé de vous étendre, pour la saison prochaine. Bien que je n'aie pas eu du tout l'impression que vous pourriez songer à moi comme collaborateur je vous envoie à tout hasard

un second projet de mise en scène; et cette fois pour une pièce moderne. Il s'agit d'une pièce du toujours même Roger Vitrac, mais débarrassée de toute grossièreté excessive, de tout Surréalisme intempestif, sans rien de directement choquant ou provocant, et supportable par tous les publics.

Pourquoi ne la monteriez-vous pas? Votre programme même démontre que vous cherchez à faire à une certaine école moderne du théâtre l'accueil le plus large. Pourtant jusqu'ici vous n'avez pas dépassé un certain point. Et la pièce de Vitrac est assez en dehors de cette école, elle brise résolument tous les moules, elle fait craquer le cadre large à l'intérieur duquel il semble qu'on voudrait faire tenir, malgré tout, *le théâtre.*

Pourtant il n'est pas possible de ne pas sentir que le public, le vrai, veut toujours au théâtre plus de liberté, qu'il épie, qu'il pressent, qu'il espère une sorte de forme neuve dans laquelle le théâtre un jour ou l'autre va venir se mouler; s'encarter!

Vous sentez certainement comme moi, comme nous tous que l'on peut aller plus loin, que le vrai théâtre que nous attendons implique un renversement total de niveau, de cadre, d'orientation, que son centre de gravité est ailleurs. Et il me semble qu'il doit entrer dans votre programme élargi de donner parmi des spectacles conformes *d'autres spectacles plus résolument et essentiellement révolutionnaires. Et il n'est pas dit que ce ne soient pas les spectacles révolutionnaires dans le sens où je l'entends qui ne deviennent à bref délai des spectacles de tout repos, parce qu'ils apparaîtront tout d'un coup comme les seuls conformes à un changement de l'angle de vision d'un public affamé d'imprévu. Le théâtre moderne attend sa forme en accord avec l'optique morale, intellectuelle, sentimentale de ce temps. Pour peu qu'on la lui donne la foule n'en voudra plus d'autre et il serait habile d'être révolutionnaire pour devenir commercial. D'ailleurs, pour moi, le théâtre doit être beaucoup [plus] libéré de la pesanteur, moralement, physiquement et dans tous les sens que la pièce sur laquelle roule ma mise en scène. Je ne vous la donne pas comme un modèle du genre. Elle ne nous donne qu'un côté du théâtre espéré qui doit être intellectuellement beaucoup plus libre.*

Je suis cordialement vôtre.

Ant. Artaud.

2. Le Théâtre Louis Jouvet était alors installé à la Comédie des Champs-Élysées. La direction du Théâtre Pigalle avait été offerte à Jouvet en 1930 par ses fondateurs. Il déclina la proposition mais accepta d'y monter quelques spectacles. Le premier avait été *Donogoo-Tonka,* de Jules Romains, le 25 octobre 1930, le dernier sera *la Pâtissière du village,* d'Alfred

Savoir, spectacle pour lequel il engagera Antonin Artaud à titre d'assistant.

3. C'est le *Projet de mise en scène pour* le Coup de Trafalgar, *drame bourgeois en 4 actes de Roger Vitrac* (cf. in tome II, p. 140).

Page 233 : *A Louis Jouvet*

1. Cf. note 3 de la lettre précédente.

2. Dans l'autographe on lit seulement la seconde syllabe de ce mot, qui est écrite à la première ligne du second feuillet de la lettre, au verso. Antonin Artaud pensait probablement avoir écrit la première syllabe à la dernière ligne du recto de ce feuillet.

Page 235 : *A maître Maurice Garçon*

1. Projet de lettre communiqué par M. Jean-Marie Conty. Entre 1928 et 1933, seul le 3 mai 1931 tombe un dimanche.

2. S'agit-il du *Dibbouk* qui raconte une histoire de possession ou des *32*, dont le scenario emprunte certains de ses éléments à l'occultisme, ou du projet d'adapter *Joseph Balsamo* pour l'écran (cf. lettre du 10 mars 1929 à Yvonne Allendy, p. 158)?

Page 236 : *A madame Yvonne Allendy*

1. L'article publié dans *Pour vous*, le 28 mai 1931 : *Roger Vitrac a fait un film sur les Cyclades*, était signé par Nino Frank, mais, constitué pour la plus grande partie par des déclarations de Vitrac à propos de son film, il était logique de penser que ce dernier avait dû le contrôler; ce sont les premières lignes qui avaient ému Antonin Artaud : *Quand on apprit que Roger Vitrac — ancien surréaliste, poète sarcastique et fondateur du Théâtre Alfred Jarry — allait partir pour la Grèce sous le prétexte officieux d'y commémorer le lyrisme néo-classique de Rupert Brook, et dans le but avoué d'y rencontrer, à l'ombre de l'Acropole, le fantôme de Renan, on ne trouva qu'une*

explication à cette suite d'excentricités : c'est que Vitrac devait avoir dans ses mains un appareil de prises de vue.

2. Antonin Artaud s'était rendu à Reims pour tourner les extérieurs des *Croix de bois*, film réalisé par Raymond Bernard d'après l'œuvre de Roland Dorgelès, dont les vedettes étaient Charles Vanel, Pierre Blanchar et Gabriel Gabrio.

Page 239 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Nino Frank (cf. note 1 de la lettre précédente). Yvonne Allendy, au sujet de cette affaire, avait vivement encouragé Antonin Artaud à protester : *Je reçois à l'instant votre lettre. Naturellement il faut protester, avec la dernière énergie. La question ne peut même pas être discutée. Quand la dernière note de Vitrac avait paru, avec nous vous aviez vous-même pensé qu'il était plus simple de ne pas relever une insinuation peut-être sans conséquence. Mais du moment que Vitrac persiste dans cette attitude malhonnête je pense que vous devez* tout faire *pour que la vérité soit respectée. Autrement dit, je serais même blessée qu'il en fût autrement. Faut-il vous redire encore une fois que tout ce que j'ai pu faire pour le Théâtre Alfred Jarry, je l'ai fait pour vous et de tout cœur avec l'espoir qu'un jour on vous rendrait justice. Je suis sûre du reste que c'est fait, mais vous avez raison, il ne faut pas laisser naître des légendes.* (D'après le brouillon conservé par Yvonne Allendy.)

2. Écrit *se* par étourderie.

3. Yvonne Allendy avait aussi conservé le brouillon de sa réponse à cette lettre-ci. Il nous renseigne sur ces *précisions* qu'Antonin Artaud attendait du D[r] Allendy : *René me charge de vous dire qu'il est malaisé de vous donner par écrit des explications sur le papier d'astrologie. Gardez-le. Il vous les donnera de vive voix.*

4. Colette Nel-Dumouchel, la jeune sœur d'Yvonne Allendy.

Page 241 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Date et provenance fournies par le cachet de la poste.

2. Le rédacteur en chef de *Pour vous* était Alexandre Arnoux.

3. L'article paraîtra effectivement dans le numéro de juillet de *la Nouvelle Revue Française*. (Cf. in tome II, p. 269.)

Page 242 : *A madame Yvonne Allendy*

1. Papier et enveloppe à en-tête : *Café des Colonnes / TABAC / 69, place d'Erlon / 1, rue de Châtivesle / REIMS /* L. Bonnivard / *TÉLÉP. 20.41.*

2. *Pour vous* était publié par *l'Intransigeant* qui avait pour direction Léon Bailby et pour rédacteurs en chef : Jean Fabry, député de Paris, et Fernand Divoire. Il semble que ce soit ce dernier qui ait agi pour que la rectification paraisse. On la trouve dans *Pour vous* du 18 juin 1931 :

M. Antonin Artaud nous demande de rappeler qu'il est, avec MM. Robert Aron et Roger Vitrac, le fondateur du Théâtre Alfred Jarry. *Le titre est d'ailleurs, nous écrit-il, sa propriété.*

3. Cf. lettre du 2 juin 1931 à Mme Yvonne Allendy, p. 236, et note 1, p. 423.

4. Nous n'avons aucun renseignement concernant ce texte.

5. C'est bien le singulier qu'on trouve dans l'autographe : Antonin Artaud a observé la règle de la gradation malgré la coordination des deux derniers substantifs.

6. Cf. note 4, p. 424.

Page 246 : *A René Daumal*

1. Projet de lettre communiqué par M. Jean-Marie Conty. Interrogé à son sujet, André Rolland de Renéville nous avait dit se souvenir d'une conversation entre René Daumal et Antonin Artaud qui aurait pu provoquer cette *Déclaration*. Mais le projet d'une commune déclaration n'aurait pas dépassé le stade de la conversation.

2. Un blanc dans l'autographe.

3. *Toutefois* remplace *Cependant*, biffé.

4. Le début de cette phrase a été remanié par Antonin

Artaud. La leçon primitive en était : *Les prix relativement bas d'un spectacle cinématographique ne suffisent pas, selon [nous], à expliquer cette chute à pic de l'intérêt du public, et cette désaffection brusque pour le théâtre...*

5. *de cette* remplace *de la majeure*, biffé.

6. *condenser un système de vie* remplace *nous ramasser une conception de la vie*, biffé.

7. *où il a été conçu* remplace *à laquelle il correspond*, biffé.

8. Les notes qui suivent sont écrites dans les marges de la lettre.

9. Mot manquant dans l'autographe.

10. *que les événements condamnent* remplace *qui porte en lui-même sa propre condamnation*, biffé.

Page 251 : *A Louis Jouvet*

1. Entre 1928 et 1933 seul le 2 août 1931 tombe un dimanche.

Page 252 : *A Louis Jouvet*

1. Au cours de l'été 1931, Antonin Artaud avait fait un voyage dans la région vendéenne. Des cartes postales envoyées au Dr et à Mme Allendy durant le mois d'août nous apprennent qu'il avait aussi été à Argenton-Château, dans les Deux-Sèvres, et à Cholet.

2. C'est-à-dire les projets de mise en scène pour *la Sonate des Spectres* et pour *le Coup de Trafalgar* (cf. in tome II, p. 127 et p. 140), et *la Pierre philosophale* (cf. in tome II, p. 99).

Page 253 : *A Louis Jouvet*

1. Cette lettre nous avait été communiquée par M. René Thomas : elle a fait par la suite partie de la collection Tristan Tzara. Bien que contenue dans une enveloppe portant la suscription : Personnel, urgent / *M. Louis Jouvet* / Théâtre

Pigalle / *12 rue Pigalle / Paris*, elle n'a pas été recopiée pour être effectivement envoyée à son destinataire. Lettre et enveloppe étaient d'ailleurs déchirées par le milieu.

2. Cf. lettre du 20 octobre 1930 au Dr Allendy, p. 213.

3. Antonin Artaud, qui avait écrit par inadvertance *à donner un fort coup de collier et à abattre*, s'il a bien corrigé la première préposition en écrivant *d'* en surcharge sur elle, a oublié de le faire pour la seconde.

Page 258 : *A Louis Jouvet*

1. Il est possible que ce soit cette lettre-ci qui ait été écrite pour remplacer la lettre déchirée du 17 septembre (p. 253), Antonin Artaud ayant probablement préféré passer voir Louis Jouvet pour lui exposer son point de vue de vive voix; elle pourrait dans ce cas dater du lundi 21 septembre 1931.

Page 260 : *A Louis Jouvet*

1. Date fournie par la réponse de Louis Jouvet. Le double de cette réponse, datée du 17 octobre 1931, a été en effet joint par lui à la lettre qui a donc été écrite le jeudi 15 octobre 1931.

2. *Judith*, de Jean Giraudoux, fut l'un des spectacles montés par Louis Jouvet au Théâtre Pigalle. La répétition générale eut lieu le 4 novembre 1931.

3. C'est de *Woyzeck*, de Buchner, qu'il s'agit. La pièce venait d'être publiée dans la revue *Commerce* (no XVII, printemps 1931) dans une traduction due à la collaboration de Jeanne Bucher, Bernard Grœthuysen et Jean Paulhan.

4. Dans les archives du Théâtre de l'Athénée, déposées à la Bibliothèque de l'Arsenal, il existe des croquis de travail, des esquisses de décors pour une pièce intitulée : *l'Heure des Enfants*. Peut-être est-ce la pièce à laquelle Antonin Artaud fait allusion. Malheureusement, sur ces esquisses, il n'y a pas l'indication du nom de l'auteur. Malgré nos recherches, nous n'avons pu trouver aucun autre renseignement concernant cette pièce.

Page 262 : *A Jean Paulhan*

1. Cette lettre se trouvant classée, dans les dossiers de Jean Paulhan, entre celle du 7 octobre 1931 (in *Supplément au tome I*, p. 122) et une lettre à madame Paulhan datée du 20 octobre qui contenait les corrections à apporter sur épreuves au *Juif polonais à l'Olympia* (p. 99), on peut supposer qu'elle a été écrite le dimanche 18 octobre 1931.

Page 263 : *A Louis Jouvet*

1. Cf. note 4, p. 427.

2. *La Mise en scène et la Métaphysique*, conférence prononcée à la Sorbonne le 10 décembre 1931 dans le cadre du Groupe d'Études philosophiques et scientifiques pour l'Examen des Tendances nouvelles, dirigé par le Dr Allendy (cf. in tome IV, p. 40). Le texte en sera publié par la suite dans *la Nouvelle Revue Française* (no 221, 1er février 1932).

3. *Le Théâtre Balinais, à l'Exposition Coloniale* in *la Nouvelle Revue Française* (no 217, 1er octobre 1931), repris et complété par la suite dans *le Théâtre et son Double* (cf. in tome IV, p. 64 et note 1, p. 355).

Page 266 : *A Jean Paulhan*

1. Lettre écrite en novembre ou au tout début de décembre 1931, la note sur les Marx Brothers dont il est question à la fin ayant paru en janvier 1932 dans *la Nouvelle Revue Française* sous le titre : *les Frères Marx au Cinéma du Panthéon* (cf. in tome IV, p. 165).

2. Cf. note 3, p. 427. *Woyzeck* sera inscrit au programme du Théâtre de la Cruauté (cf. in tome IV, p. 119).

3. Dans *les Frères Marx au Cinéma du Panthéon*, Antonin Artaud écrit que le premier film des Marx Brothers qu'il avait vu était *Animal Crackers;* celui qu'il vient de voir est *Monkey Business*. Comme il fait allusion à ce dernier film dans sa conférence *la Mise en scène et la Métaphysique* (cf. note 2 de la lettre précédente), cette lettre-ci a sûrement été écrite avant le 10 décembre 1931.

Page 267 : *A Auguste Boverio*

1. *Bataille de la Marne*, pièce en deux actes d'André Obey, avait été créée par la Compagnie des Quinze, dirigée par Michel Saint-Denis, le 3 décembre 1931, au Théâtre du Vieux-Colombier. Auguste Boverio y tenait le rôle du Messager, Marie-Hélène Dasté celui de France et Michel Saint-Denis était Le Chauffeur de taxi. La date de cette création nous donne celle de la lettre qui a dû être écrite le lundi 7 décembre 1931. Cette lettre, communiquée par M. René Thomas, se trouvait dans une enveloppe portant la suscription : *M. Auguste Boverio / Théâtre du Vieux-Colombier / 21, rue du Vieux-Colombier / Paris*. Lettre et enveloppe étaient déchirées par le milieu. Nous ignorons si copie en a effectivement été envoyée au destinataire. La lettre, depuis, est passée en vente à l'Hôtel Drouot (14 février 1969).

2. Au même spectacle, avait été créée *la Vie en rose*, impromptu en un acte pour la Compagnie des Quinze, par Armand Salacrou. Les décors étaient de Lucien Coutaud, la mise en scène de Michel Saint-Denis.

3. Il doit s'agir d'une critique à propos de *l'Art et la Mort* (cf. in tome I, p. 145).

Page 269 : *A Steve Passeur*

1. Lettre déchirée communiquée par M. René Thomas. Selon son destinataire, qu'à une époque Antonin Artaud allait voir tous les matins très tôt, copie ne lui en a pas été envoyée.

2. M. Jean-Marie Conty nous a communiqué ce début de lettre, très certainement donc adressée à Louis Jouvet :

Cher ami,

Je viens de terminer la pièce de Steve Passeur et je ne veux pas tarder plus longtemps de vous dire que je l'admire complètement et entièrement.

3. Cette phrase est écrite sur la première page de la lettre et barrée d'un trait oblique. Il semble que la lettre ait été écrite sur le papier portant déjà cette phrase.

Page 272 : *A Steve Passeur*

1. Lettre déchirée communiquée par M. René Thomas. Sans doute écrite le dimanche 13 décembre 1931.

2. On lit bien *Tort* dans l'autographe, mais ne s'agit-il pas d'une lettre mal formée et ne faut-il pas entendre plutôt que dans cette pièce : *Tout* [*est*] *du point de vue psychologique...*

Page 274 : *A Roger Vitrac*

1. La leçon, donnée comme projet de lettre, publiée dans le précédent tome était celle d'une lettre déchirée qui nous avait été communiquée par M. René Thomas et qui depuis a fait partie de la collection Tristan Tzara. Nous publions cette fois la leçon de la lettre effectivement reçue par Vitrac et retrouvée par M. Béhar. Nous indiquons ci-dessous les différences entre la version recopiée par Antonin Artaud et son premier jet, qui porte seulement l'indication : *Lundi soir*, et commence par *Mon cher V.*,

2. *... tout au long de ta pièce :*

3. « *Pourquoi a-t-elle rasé la moitié...*

4. *... non pour quelle raison...*

5. *... rasés (ou cette raison mystique si elle existe est insuffisamment matérialisée).*

6. Écrit *Ark.* dans la première leçon.

7. *Je viendrai vend. te parler de cela.*

8. *Ne vois dans tout cela que l'int. que je porte à la pièce pour laquelle je ferai tout...*

Page 275 : *A Roger Vitrac*

1. Lettre déchirée communiquée par M. René Thomas. A fait partie par la suite de la collection Tristan Tzara. Pas de

version recopiée et reçue par Vitrac parmi les lettres retrouvées par M. Béhar.

2. Suivait ceci, biffé : *ce qui est ta manière à toi.*

Page 277 : *A Roger Vitrac*

1. Lors de la précédente édition, nous avions publié une autre version de cette lettre, donnée comme projet de lettre. C'était celle d'une lettre communiquée par M. René Thomas et qui a fait depuis partie de la collection Tristan Tzara. Cette lettre, écrite à l'encre noire, était contenue dans une enveloppe portant cette suscription à l'encre noire : *Dimanche 27 décembre 1931. / A R. Vitrac / sur* le Coup de Trafalgar / *Paris.* En bas et à gauche de l'enveloppe, Antonin Artaud avait noté, mais à l'encre bleue : *Louis Jouvet / La Pâtissière*, cette enveloppe contenant aussi, lorsqu'elle nous avait été confiée par M. René Thomas, une seconde lettre, écrite à l'encre bleue, la lettre du 12 mars 1932 à Louis Jouvet, p. 328. Lettres et enveloppe étaient déchirées par le milieu.

La lettre que nous publions dans la présente édition a été effectivement reçue par Roger Vitrac, elle fait partie des lettres découvertes par M. Béhar. Le projet de lettre présentant de nombreuses différences avec elle, pour ne pas multiplier les notes, et pour plus de clarté, nous le donnons ici en entier :

Dimanche soir.

Mon cher Vitrac,

J'ai reparlé de ta pièce avec les Allendy : ils pensent comme moi que si infimes que soient les modifications auxquelles l'explication de la chevelure rasée peut t'entraîner il faut que tu trouves ton explication d'urgence sans quoi ta pièce est inachevée. Mais l'explication des cheveux rasés en entraîne une autre. Il y a dans ta pièce une physique de la destruction dont l'entraînement morbide et magnétique est symbolisé et synthétisé par la figure d'Arcade et le mouvement inconscient qui guide tout cela, qui anime cette sorte de grouillement presque physiologique d'êtres à peine humains, rejoint à un moment donné un autre mouvement tout aussi inconscient mais plus vaste et plus universel — et Arcade l'exprime également.

D'autre part :

l'erreur policière dont il est victime et qui peut clore en effet, quoique d'un autre côté, et d'un point de vue différent à celui des cheveux —

la pièce;
n'est valable, cette erreur, que si elle est motivée, non par les faits, et logiquement, mais si j'ose dire
métaphysiquement,
si elle apparaît comme une révolte de la fatalité et du destin contre Arcade qui ne cesse de les violer et qui l'a fait jusqu'ici inconsciemment, — ou si ce n'est pas le destin qu'il viole, si ce sont de simples petites filles et s'il le fait à titre de simple satyre — ce qui serait un autre trait de son caractère en rapport d'ailleurs avec la chevelure rasée, car tout se tient — tout cela, en bref, demande à être étoffé psychologiquement.

Et l'image d'Arcade qui laisse pousser sa barbe et se couvre de verres bleus pourrait finir par être quelque chose de presque sublime, et d'inquiétant, si dans l'atmosphère sadique qui se dégage de tout cela, tu arrivais à retrouver le côté harmonieux, le côté de musique violée, harmonieux et musical, le côté mélodique du travail de déchirement intellectuel de Sade lui-même.

Je veux dire si tu arrives à nous faire sentir la raison d'harmonie profonde et mélodieuse de ce mystère et de ces débordements.

Tout se tient : « la chevelure rasée (écourtée), les verres bleus et la barbe devenue longue d'Arcade ».

Il y a là dedans de profondes idées d'équilibre mystique et de compensation, fût-ce dans le simple domaine des poils. Mais dans les rêves il n'y a pas de domaine et de symbole bas, de symbole roturier et bas. Tu sais cela mieux que moi.

Je te jure que mes éloges ne se trompent pas d'adresse. C'est en mettant tout cela sur le plan surélevé, sur le plan haut que je te suggère que tu feras de ta pièce une grande pièce, non arbitrairement, mais la grande pièce qu'elle doit, et peut être si tu as toi-même assez de lucidité pour en tirer les conséquences qui en découlent spontanément et presque mécaniquement.

A toi.

Antonin Artaud.

P.-S. — *J'ai reparlé de ta pièce avec les Allendy, ils pensent comme moi que tout peut rester en l'état et qu'il suffit de trouver l'explication de la chevelure rasée qui d'ailleurs n'a pas besoin d'être vraie mais doit à tout prix être transcendante et nous entraîner sur un plan surélevé comme celle de la désertion. Et si infimes que soient les modifications auxquelles elle peut t'entraîner il ne faut pas moins que tu la trouves car ainsi ta pièce est inachevée; — et il ne s'agit pas de tricher : tant que l'explication ne sera pas trouvée égale à ce qu'elle doit être la pièce demeurera inachevée.*

Tu aurais tort de croire que le charme des détails, l'humour,

l'atmosphère feront oublier l'absence de base et d'explication. N'oublie pas que cette explication à trouver constitue le centre de la pièce.

Cette explication en entraîne d'ailleurs une autre que je vais tâcher de préciser. Il y a dans ta pièce une sorte de physique de la destruction. Tu jettes condamnation sur tout un monde petit-bourgeois avec sa sottise, son hypocrisie, ses tares symbolisées par Arcade qui est une sorte, lui aussi, *de synthèse morbide et magnétique de tous les vices et de tous les stupres dont le mouvement inconscient qui les guide rejoint un autre mouvement plus vaste et plus universel.*

Tout cela apparaît exprimé dans la très belle tirade révolutionnaire d'Arcade. Et sans doute n'est-ce pas dans ta pièce aussi clair que je le dis et c'est tant mieux. J'ai tort de réduire tout ce grouillement en termes aussi nets et aussi déterminés, mais j'y suis contraint par les nécessités de ma démonstration même; car voici où je voulais en venir.

« But, l'explication de l'erreur,
erreur, erreur
policière. »

2. En réalité, Antonin Artaud, au cours de la discussion qui avait suivi, avait dû oublier qu'il était venu pour reprendre le manuscrit car le 1er janvier 1932 il envoyait à *Mlle Doris / Secrétaire de Mr Jouvet / Comédie des Champs-Élysées / 15 avenue Montaigne / Paris,* une carte-lettre ainsi rédigée :

Mademoiselle,

J'ai oublié de redemander à M. Jouvet les 3 premiers tableaux de la pièce de Vitrac. Voulez-vous avoir l'obligeance de me les sortir afin que je puisse les prendre dès demain. Vous me rendrez bien service.

Recevez, Mademoiselle, tous mes bons remerciements.

Antonin Artaud.

3. C'est seulement à partir de ce second post-scriptum que l'on retrouve des passages repris de la lettre déchirée.

4. M. Béhar, *op. cit.*, qui a eu en main le manuscrit original de la pièce indique que la fin diffère de la version publiée (Roger Vitrac, *Théâtre I*, Gallimard, 1946). Elle se terminait d'une façon qui éclaire les réflexions d'Antonin Artaud; la dernière réplique était prononcée par Arcade : *On m'avait pris pour le Satyre de la rue Greneta. C'était une erreur policière.*

5. La phrase entre parenthèses a été ajoutée après coup, dans la marge, très probablement afin d'atténuer l'effet qu'allaient produire chez Vitrac les réserves formulées sur la pièce.

6. Alors que, les deux fois, Antonin Artaud a employé le pluriel pour *symboles*, il a par mégarde employé le singulier pour l'adjectif *ordurier*.

En publiant cette lettre dans sa thèse, *op. cit.*, M. Béhar a transcrit cette phrase ainsi : *Mais dans les rêves il n'y a pas de domaine ni de symboles, de symbole roturier et bas*. Et il précise dans une note qu'après *symboles*, on lit, biffé : *bas*. Cette transcription rend la phrase absolument incompréhensible : que vient alors faire le substantif *domaine*, privé de son adjectif? De plus, à cela près que *symbole* est au singulier dans la lettre déchirée, cette phrase a été recopiée par Antonin Artaud mot pour mot. Or, si on examine la lettre autographe reçue par Roger Vitrac, on s'aperçoit que le mot *bas* n'est pas biffé, mais qu'au contraire Antonin Artaud, l'ayant tracé une première fois en lettres assez petites, l'a récrit sur lui-même en lettres beaucoup plus grosses, par souci de lisibilité.

Page 281 : *A Roger Vitrac*

1. Bien que la mention *pneumatique* soit inscrite sur l'enveloppe, le pli a été affranchi comme une lettre ordinaire (timbre à cinquante centimes) et acheminé par courrier normal.

2. Suivait ce mot, biffé : *surtout*.

Page 282 : *A Raymond Rouleau*

1. Les deux projets de lettre à Raymond Rouleau nous avaient été communiqués par M. René Thomas. Les deux lettres étaient déchirées par le milieu. Elles sont toutes deux passées depuis en vente à l'Hôtel Drouot (14 février 1969).

La date nous est fournie par celle de la première représentation à Paris du *Mal de la jeunesse*, de Ferdinand Bruckner, spectacle qui a motivé cette lettre. La pièce de Bruckner, dans une adaptation de Renée Cave, avait été représentée pour la première fois en langue française à Bruxelles, le 20 avril 1931, par le Théâtre du Marais. Elle fut créée à Paris au Théâtre de l'Œuvre le 28 décembre 1931 par la même troupe. La mise

en scène et les décors étaient de Raymond Rouleau; les interprètes : Tania Balachova, Magdeleine Ozeray, Solange Moret, Raymond Rouleau, Jean Servais, Lucienne Lemarchand et Yves Gladine.

Page 283 : *A Raymond Rouleau*

1. Cf. note 1 de la lettre précédente. Antonin Artaud s'est trompé sur le quantième en indiquant *2 janvier 1932*, alors que c'est le 4 janvier 1932 qui tombait un lundi.

2. Dans *le Mal de la jeunesse*, Tania Balachova tenait le rôle de Marie, étudiante en médecine, 25 ans; Solange Moret, celui de Désirée, étudiante en médecine, 23 ans; le rôle de Lucy, servante, 18 ans, était joué par Magdeleine Oseray; Raymond Rouleau jouait Freder, étudiant en médecine, 30 ans.

3. Raymond Rouleau avait participé au premier spectacle du Théâtre Alfred Jarry; dans *les Mystères de l'Amour*, de Roger Vitrac, il interprétait le rôle de Patrice.

4. Mot manquant dans l'autographe.

Page 286 : *A Louis Jouvet*

1. *Faust*, par Georges Ribemont-Dessaignes, avait paru dans le n° XVIII de *Commerce* (été 1931).

Page 288 : *A Louis Jouvet*

1. Antonin Artaud avait d'abord écrit : *ne dites cette fois-ci pas non*, puis il a voulu déplacer *pas* et l'a écrit dans l'interligne supérieur à la nouvelle place qu'il lui assignait, mais en oubliant de le biffer là où il l'avait d'abord placé, ce qui fait qu'on trouve dans l'autographe : *ne dites pas cette fois-ci pas non.*

2. *Donogoo-Tonka*, pièce en trois actes et trente tableaux de Jules Romains, avait été monté par Louis Jouvet au Théâtre Pigalle le 25 octobre 1930. Décors de Paul Colin. Antonin Artaud veut-il dire que Jouvet avait été contraint

par les directeurs du Théâtre à monter cette pièce. C'est peu probable, Jules Romains étant l'un des auteurs de Jouvet qui lui devait avec *Knock* son plus sûr succès (1 440 représentations). Le numéro spécial Jouvet de la *Revue d'histoire du théâtre* (4e année, I-II, 1952) nous apprend qu'après les représentations de *Donogoo-Tonka*, il avait dû partir en tournée du 3 février au 31 mars 1931. Il semblerait donc plutôt que la phrase d'Antonin Artaud fait allusion à une décision des directeurs du Théâtre Pigalle dirigée contre Jouvet : peut-être demander un autre spectacle à un autre metteur en scène sans prendre son avis.

Page 290 : *A Roger Vitrac*

1. Le groupement *l'Effort*, 16, rue de Vincennes, Montreuil, avait été fondé en 1929. Président : André Borel. Secrétaire général : André Robert. Le prospectus envoyé aux adhérents indique : *Groupement intellectuel et artistique / Philosophie, littérature, théâtre, musique, arts plastiques, cinéma.* Les buts du groupement : *acquérir des connaissances en tous domaines par l'investigation collective; / permettre à chaque adhérent une recherche individuelle; / s'intéresser à toute tentative sincère et originale de notre époque.*

2. *L'Effort* avait organisé salle d'Iéna, le 8 décembre 1931, un débat auquel avait participé Antonin Artaud : « *Destin du théâtre* ». (Cf. in tome V, *Conférence apocryphe*, p. 11, et note 3, p. 322.)

Page 292 : *A Jean Paulhan*

1. Cf. note 1, p. 434.

2. En réalité, Raymond Rouleau n'avait participé qu'à deux des spectacles du Théâtre Alfred Jarry : *les Mystères de l'Amour* (rôle de Patrice) et *le Songe* (rôle de L'Officier).

3. Orthographié ainsi en deux mots séparés par une virgule. Cf. *zig, zag* dans la lettre du 13 juillet 1927 à Germaine Dulac, p. 139.

4. C'est bien cette formulation qu'on trouve dans l'autographe.

5. Benjamin Crémieux avait signé dans *la Gazette du franc* (11 août 1928) une critique élogieuse de la représentation du *Songe*, de Strindberg, dont il louait la mise en scène comme *une des réalisations scéniques les plus remarquables et les plus neuves qu'il nous ait été donné de voir au théâtre cette année.* Nous extrayons de sa chronique le paragraphe qui avait directement trait au travail accompli par Antonin Artaud :

La réussite de M. Artaud a été de créer sur la scène l'atmosphère surréelle que réclame l'œuvre de Strindberg et d'y parvenir par l'utilisation poétique de la réalité la plus quotidienne. On connaît les tableaux de De Chirico, ces juxtapositions contrastées de temples antiques, d'instruments de laboratoire et d'objets usuels d'où émane une si grande force de suggestion. M. Artaud a adopté une méthode un peu analogue dont il a tiré un saisissant parti. Le décor est composé de quelques objets violemment vrais, dont le rapprochement entre eux ou le rapprochement avec les costumes des acteurs, le texte récité par eux fait jaillir une poésie incluse en eux et jusque-là invisible. L'univers que parvient ainsi à évoquer M. Artaud est un univers où tout prend un sens, un mystère, une âme. Il est malaisé de décrire et plus encore d'analyser les effets obtenus, mais ils sont saisissants. Il s'agit proprement de la réintégration d'une magie, d'une poésie dans le monde, de la remise au jour de rapports nouveaux entre les êtres et les choses.

Page 296 : *A André Gide*

1. Projet de lettre communiqué par M. René Thomas, se trouvant dans une enveloppe portant la suscription : *A. Gide.* Lettre et enveloppe étaient déchirées par le milieu. A fait par la suite partie de la collection Tristan Tzara.

2. La présentation du film de Jean Cocteau, *le Sang d'un poète,* comme nous l'indique ce commencement de lettre à André Gide, communiqué par M. Jean-Marie Conty :

Paris, mercredi 20 janvier 1932.
M. André Gide.

Cher Monsieur,

On nous a interrompus hier soir, à la présentation du « Sang d'un Poète » de Cocteau, *au moment où vous commenciez à me parler de la pièce de Bruckner dont je sais que la réalisation vous a intéressé; et j'aurais été très curieux de connaître dans le détail les raisons de votre* [...]

3. Cf. note 1, p. 434.

4. Dans la même enveloppe, se trouvait un second feuillet double, joint à la lettre, déchiré comme elle par le milieu, portant ces ébauches de phrase, relatives à la représentation du *Mal de la jeunesse :*

Dans la mesure où ils obéissent à cette espèce de tentation physique [...]

Dans la mesure où ils se révèlent capables (a) *de profiter des possibilités physiques immédiates que la scène leur offre* [...]

Dans la mesure où la tentation de l'espace *devient sur la scène une réalité* [...]

Dans la mesure où les formes mortes du théâtre habituées [...] *pour substituer aux formes figées de l'art des formes vives et menaçantes par lesquelles le sens de la vieille magie cérémonielle retrouverait sur le plan du théâtre une nouvelle réalité.*

a) Sous ratures, encore cette variante :

...de profiter de la tentation et des possibilités physiques que la scène leur offre pour en tirer immédiatement des conséquences profondes et décisives.

Page 298 : *A Jean Paulhan*

1. Cette lettre nous avait été communiquée par M. René Thomas. Aucune lettre ne lui correspondant ne se trouve parmi celles effectivement reçues par Jean Paulhan. Il paraît improbable qu'il s'agisse d'une lettre qu'Antonin Artaud aurait redemandée à son destinataire en vue de publication, comme il l'avait fait pour certaines lettres incluses dans *le Théâtre et Son Double*, sinon il ne l'aurait pas déchirée par le milieu. C'est plus vraisemblablement une lettre qu'il aura renoncé à envoyer. Elle a fait par la suite partie de la collection Tristan Tzara à qui elle a été vendue par erreur avec l'enveloppe portant la suscription :

Van Caulaert } *Théâtre Alchimique ou Magique*
Fouilloux } *ou MÉTAPHYSIQUE*

qui contenait, lorsqu'elle nous fut remise par M. René Thomas, la lettre du 8 juillet 1932 (cf. in tome V, p. 105).

Dans l'enveloppe qui contenait la lettre à André Gide, p. 296, se trouvait aussi ce début de lettre qui est probablement une première ébauche de cette lettre-ci :

Cher ami,

Je suis à l'un de ces points où l'activité normale du cerveau

ayant fléchi je ne trouve plus que par à-coups les idées capables de me représenter — et me représenter non devant les autres mais devant moi; je ne puis donc les raccrocher synthétiquement à ce que je pense, et ce que je pense d'ailleurs je ne le sais pas, à cause justement de cette absence d'activité ou mieux de vie intérieure continue.

Ce début de lettre est écrit sur la première page d'un feuillet double, déchiré par le milieu lui aussi. A la troisième page, Antonin Artaud a noté cette phrase :

A l'état actif l'Esprit se livre à son arbitraire et à ses lois.

2. Cf. note 2, p. 428.

3. C'est bien cette tournure elliptique qu'on trouve dans l'autographe.

4. *L'Age d'or*, film réalisé par Luis Buñuel en 1930, scenario de Luis Buñuel et Salvador Dali, était interprété par Gaston Modot, Lya Lys, Caridal de Labardesque, Pierre Prévert, Artigas et Max Ernst. C'est aussi en 1930 que Jean Cocteau avait réalisé *le Sang d'un poète*, musique de Georges Auric, interprètes : Lei Miller, Pauline Carton, Odette Talazac, Jean Desbordes et Barbette; film dont les surréalistes pensaient le plus grand mal.

5. Cf. note 4, p. 416.

6. *La Revue du cinéma* (directeur : Robert Aron, rédacteur en chef : Jean-Georges Auriol, secrétaire général : J. Bouissounousse) fut publiée par les Éditions de la Nouvelle Revue Française de 1921 à 1931. Elle ne reparut pas en 1932.

7. *L'Opéra de quat'sous* avait été tourné en trois versions : allemande, anglaise, française. En Angleterre on n'édita même pas le film. Il fut interdit en Hongrie. En France, la censure n'autorisa pas la projection intégrale.

8. Phrase écrite au verso de la dernière page de la lettre.

Page 306 : *A Jean Paulhan*

1. Cette lettre nous avait été communiquée par M. René Thomas. A fait par la suite partie de la collection Tristan

Tzara. Elle était contenue dans une enveloppe portant la suscription : *J. P. / Les Tricheurs*. Lettre et enveloppe étaient déchirées par le milieu.

Il y a erreur soit sur le jour, soit sur le quantième, le 29 janvier 1932 tombant en effet un vendredi.

2. La première des *Tricheurs* de Steve Passeur fut donnée par la Troupe de l'Atelier aux Galeries de Bruxelles le 21 janvier 1932. La pièce fut reprise à Paris, au Théâtre de l'Atelier, le 30 janvier 1932. Elle était interprétée par Dalio, Yolande Laffon et Vital. La mise en scène était de Charles Dullin. Décors de Vakalo.

3. On trouve dans l'autographe : *Ces personnages à qui nous avons affaire à faire...*, Antonin Artaud hésitant sans doute entre les deux orthographes.

Page 309 : *A Louis Jouvet*

1. Projet de lettre communiqué par M. Jean-Marie Conty. Date approximative, cette lettre ayant dû être écrite avant celle effectivement envoyée à Louis Jouvet le 5 février, p. 313. Antonin Artaud avait été engagé comme assistant metteur en scène pour le spectacle que répétait Jouvet : *la Pâtissière du village*, d'Alfred Savoir, dont la première représentation fut donnée au Théâtre Pigalle le 8 mars 1932, avec Marguerite Pierry dans le rôle de Madeleine.

2. Un blanc dans l'autographe.

Page 312 : *A Louis Jouvet*

1. Projet de lettre communiqué par M. Jean-Marie Conty, écrit certainement à la même époque que le projet précédent (cf. note 1, ci-dessus).

2. Les décors de *la Pâtissière du village* étaient de René Moulaert.

Page 313 : *A Louis Jouvet*

1. La précision : *de 5 mètres de haut*, a été ajoutée dans la

marge, encadrée d'un trait rectangulaire. Le chiffre 5 est souligné cinq fois.

Page 315 : *A Jean Paulhan*

1. Le compte rendu de la représentation des *Tricheurs* paraîtra dans le numéro de mai de *la Nouvelle Revue Française* (cf. in tome II, p. 186).

Page 317 : *A Louis Jouvet*

1. Il y a erreur soit sur le jour soit sur le quantième, le 9 février 1932 tombant un mardi.

Page 319 : *A Roger Vitrac*

1. En 1932, Antonin Artaud avait projeté de fonder un théâtre avec l'appui de *la Nouvelle Revue Française* (cf. in tome V, *Articles à propos du Théâtre de la N. R. F.*, p. 33 à p. 38). *Woyzeck*, de Buchner, était l'un des spectacles qu'il comptait monter et il avait songé que ce serait peut-être possible dans le cadre des Mardis de l'Atelier « destinés à révéler de jeunes auteurs ». Le projet de Théâtre de la N. R. F. ayant échoué, Antonin Artaud fondera alors le Théâtre de la Cruauté, dont le premier manifeste sera publié dans le numéro d'octobre 1932 de *la Nouvelle Revue Française*. Or, si *Woyzeck* est encore inscrit à son programme, il n'en est pas de même du *Coup de Trafalgar*. Cette lettre-ci semble donc bien être la dernière tentative d'Antonin Artaud pour monter la pièce de Vitrac.

2. Antonin Artaud avait d'abord écrit : *saupoudrée d'un peu de vitriol*. C'est sans doute pour ménager la susceptibilité de Vitrac que *d'un peu* a été biffé.

3. Cf. note 2, p. 440.

Page 322 : *A Louis Jouvet*

1. Lettre communiquée par M. Jean-Marie Conty, non envoyée à son destinataire. Il y a erreur soit sur le jour, soit sur le quantième, le 27 février 1932 tombant un samedi.

2. Olivier Messiaen (cf. lettre du 1er mars 1932 à Louis Jouvet, p. 324).

Page 323 : *A Louis Jouvet*

1. Lettre écrite à l'encre bleue sur deux feuillets simples de papier à lettres gris à bords dentelés de 13,5 × 21 cm. Enveloppe assortie, doublée bleu. Même encre bleue pour la suscription : *M. Louis Jouvet / Théâtre Pigalle / 12, rue Pigalle / Paris.* Le cachet de la poste est très net; la lettre a été émise par le bureau de poste Paris-XIVe / avenue d'Orléans, le 1er mars 1932 à 7 h 30. Notons que c'est la seule lettre que Louis Jouvet ait conservée avec son enveloppe. Elle a pu être écrite le lundi 29 février et postée après la dernière levée du soir.

2. Si nous avons indiqué tous ces détails, note 1, c'est que ce *post-scriptum* pose un problème relativement à la date de la lettre. En effet, la lettre à Mlle Doris est datée du

Jeudi 3 mars 1932.

Mademoiselle,

Le Studio des répétitions de la Comédie est-il occupé absolument tous les jours et à toute heure?

Est-il quelquefois disponible. Je voudrais demander à M. Jouvet de me rendre le grand service de me permettre d'y venir travailler deux ou trois fois par semaine une heure chaque fois, aux heures où je dérangerai le moins. C'est afin de me permettre de donner quelques leçons à des débutants qui m'en ont demandé. Cela m'arrangerait beaucoup en ce moment, car je ne vois guère à part cela où aller.

Voulez-vous avoir l'obligeance d'en dire un mot à M. Jouvet et m'excuser de la liberté que je prends. Et recevez l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Ant. Artaud.
4, rue du Commerce.

Or cette date du 3 mars n'est pas erronée puisque Louis Jouvet, ayant noté sur la lettre elle-même : *Oui, prévenir M. Renoir et les régisseurs,* Mlle Doris répondait le 6 mars que la salle des répétitions serait à la disposition d'Antonin Artaud tous les matins de onze heures à midi. Il la remerciait par une carte-lettre postée le 8 mars :

Mademoiselle,

Merci de votre lettre et des facilités que M. Jouvet veut bien me

donner. Je viendrai après-demain jeudi à onze heures moins le quart.

Veuillez présenter à M. Jouvet l'expression de mes sentiments très reconnaissants et recevez mes sentiments les meilleurs.

Ant. Artaud.

Une seule explication est possible : lorsqu'il écrivait à Louis Jouvet, Antonin Artaud avait bien préparé le mot destiné à Mlle Doris, mais sans le dater, et ne l'avait pas posté, attendant sans doute les réactions de Louis Jouvet au reçu de sa lettre. Ce dernier ayant été favorable à la demande, c'est alors que le mot à Mlle Doris fut daté et envoyé.

Page 324 : *A Louis Jouvet*

1. Il doit y avoir erreur sur le quantième, erreur due très certainement au fait que 1932 était une année bissextile (le 1er mars tombait un mardi). La lettre portant la mention *lundi soir* a sans doute été écrite tard dans la nuit du 29 février au 1er mars 1932.

2. Antonin Artaud avait raison, *la Pâtissière du village* ne fut pas un succès : elle ne tint pas l'affiche et eut seulement trente-quatre représentations. (Cf. ses arguments au sujet des raisons de cet insuccès dans le projet de lettre, p. 328.)

Page 327 : *A Jean Paulhan*

1. Date déduite approximativement de la phrase : *Je pense que je suis largement à temps pour le n° d'avril...*

2. Cf. *Les Tricheurs, de Steve Passeur, à l'Atelier*, in tome II, p. 186.

3. En 1932, *la Nouvelle Revue Française* avait publié un numéro spécial sur Gœthe (n° 222, 1er mars 1932), auquel Denis de Rougemont avait collaboré avec *le Silence de Gœthe* et André Rolland de Renéville avec *Gœthe et le tourment de l'infini.*

Page 328 : *A Louis Jouvet*

1. Lettre déchirée par le milieu qui nous avait été commu-

niquée par M. René Thomas. Elle était contenue dans la même enveloppe que la lettre à Roger Vitrac du 27 décembre 1931 (cf. note 1, p. 431). A fait par la suite partie de la collection Tristan Tzara.

2. La graphie d'Antonin Artaud est souvent indécise. Une lettre le plus souvent ne peut s'y lire que comme partie du mot; si on l'en isolait, il serait la plupart du temps impossible de l'identifier. Très souvent les finales *r* et *s* sont tracées de la même manière et ici on lirait plutôt *pas* que *par* s'il n'y avait pas le contexte.

Page 330 : *A Jean Paulhan*

1. Il y a erreur soit sur le quantième soit sur le jour, le 21 mars 1932 tombant un lundi.

2. A la suite du compte rendu des *Tricheurs* fut publiée une note intitulée *la Grève des théâtres* (cf. in tome II, p. 191); est-ce cette chronique qu'Antonin Artaud demande de jeter au panier? Quant au compte rendu de la représentation du *Mal de la jeunesse*, il se peut qu'Antonin Artaud l'ait détruit, mais il se peut aussi que, dactylographié à la suite de *la Grève des théâtres*, il n'ait pas été conservé une fois sorti le numéro de la revue. (Cf., au sujet de cette représentation, les deux lettres du 3 et 4 janvier 1932 à Raymond Rouleau, pp. 282 et 283, la lettre du 19 janvier 1932 à Jean Paulhan, p. 292, et le projet de lettre à André Gide, p. 296.)

3. C'est-à-dire à faire partie du comité de patronage pour le Théâtre de la N. R. F. (cf. lettre du 3 juin 1932 à Jean Paulhan, p. 331).

Page 331 : *A Louis Jouvet*

1. Date et provenance fournies par le cachet de la poste. Carte postale : Der Kaiser mit seinen 6 Söhnen. Antonin Artaud tournait alors à Berlin, sous la direction de Serge de Poligny, dans *Coup de feu à l'aube*, film franco-allemand (A. C. E.-U. F. A.) interprété par Annie Ducaux, Roger Karl, Gaston Modot, Jean Galland, Marcel André, Antonin Artaud, Pierre Sergeol, Jean Rosenberg et Guy Derlan pour la version française. Antonin Artaud y tenait le rôle d'un chef de gang,

dit « le Trembleur » parce qu'agité d'un tremblement convulsif, d'ailleurs simulé, mais qui lui permettait d'accréditer qu'il ne pouvait ni conduire une voiture ni tenir un pistolet, et qui, comme couverture, tenait une librairie.

Page 331 : *A Jean Paulhan*

1. Toujours pour le Théâtre de la N. R. F.

2. Antonin Artaud a partout, dans cette lettre, employé le futur là où le conditionnel serait de règle, mais le futur correspond mieux à la détermination qu'il veut exprimer et au mouvement qui lui fait penser comme déjà existants des faits éventuels.

3. Sans doute en vue de constituer le comité de patronage dont il est fait état au début de la lettre.

Page 333 : *A Jean Paulhan*

1. Reproche déjà exprimé, mais de façon plus nuancée, dans la longue lettre du 19 janvier, p. 292.

Page 334 : *A Jean Paulhan*

1. Un lapsus a fait écrire ici à Antonin Artaud, et aussi la seconde fois : *percepteur*.

2. *de la plus atroce* remplace *d'une atro(ce)*, biffé.

3. Cf. in tome II, *A propos d'une pièce perdue*, p. 201.

4. Antonin Artaud, une fois de plus subissait une cure de désintoxication dans une maison de santé.

Page 336 : *A Roger Vitrac*

1. Antonin Artaud, à cette époque-là, ignorait l'adresse du destinataire puisqu'il lui a fait tenir cette lettre par l'intermédiaire de la journaliste et romancière américaine Kathleen Cannell qui, d'après M. Béhar, *op. cit.*, vivait alors avec Roger Vitrac :

Ma chère Ketty,

Je me permets de vous confier cette lettre pour Vitrac, qui répond à la sienne et à ses reproches.

Je n'ai pas son adresse. Merci de la lui faire parvenir et je pense que vous reconnaîtrez que j'ai un peu raison.

A vous.

Antonin Artaud.

2. *Le Coup de Trafalgar, par Roger Vitrac, au Théâtre de l'Atelier* (cf. in tome II, p. 195), paru dans le numéro de juillet 1934 de *la Nouvelle Revue Française.*

3. Le 6 janvier 1934, Antonin Artaud avait fait chez Lise Deharme une lecture de son scenario : *la Conquête du Mexique* (tome V, p. 21), et de *Richard II*, de Shakespeare (cf. in tome V, lettre du 30 décembre 1933 à Orane Demazis, p. 223, *Soirée Deharme*, p. 316, et note 1, p. 369).

4. *affirmer* remplace *opposer*, biffé.

Page 337 : *A Jean Paulhan*

1. *Le Théâtre et la Peste* avait paru dans le numéro d'octobre de *la Nouvelle Revue Française.*

2. C'est dans *Annabella au Théâtre des Champs-Élysées* (tome II, p. 198) qu'Antonin Artaud s'en prend à la presse, mais c'est seulement dans la version non publiée de ce compte rendu : *Comme il vous plaira, de Shakespeare, au Théâtre des Champs-Élysées* (tome II, p. 302) qu'il fait quelques réserves sur la direction des acteurs français par Barnowski.

Page 338 : *A Jean Paulhan*

1. Papier à en-tête : *Brasserie* « Lorraine » / *RESTAURANT / 2 et 4, Place des Ternes / 272, Faubg St Honoré / 91, Bd de Courcelles / PARIS.* Lettre non datée mais probablement envoyée quelques heures après la lettre du 15 octobre (p. 337) qui devait contenir le compte rendu. Une partie seulement du premier des deux paragraphes qu'Antonin Artaud voulait ajouter se retrouve dans l'article paru dans *la Nouvelle Revue Française* (cf. in tome II, p. 198).

Page 339 : *A Jean Paulhan*

1. Carte-pneumatique de l'Administration des Postes. Date fournie par le cachet de la poste.

2. En raison du manque de place, cette phrase, manière de post-scriptum, a été ajoutée entre la formule de politesse et la signature. Il est possible que ce soient les mesures d'expulsion prises à l'encontre de Barnowski qui amenèrent Antonin Artaud à revenir sur sa décision.

Page 340 : *A Jean-Louis Barrault*

1. Cette lettre, comme le pneumatique adressé à André Breton, p. 341, nous apprend qu'Antonin Artaud avait mené à son terme l'adaptation de la pièce de Sénèque entreprise probablement depuis 1933-1934 (c'est le 16 décembre 1932 qu'il écrit à Jean Paulhan son admiration pour Sénèque, cf. p. 334) et dont le texte jusqu'à présent n'a pas été retrouvé. Cette adaptation d'*Atrée et Thyeste* devait déjà être en bonne voie en 1934 puisque Antonin Artaud songe à monter cette pièce à Marseille (cf. in tome II : *Dans un but de décentralisation...*, p. 203), mais dès août 1934 il y a renoncé et a proposé son projet à Charles Dullin (cf. in *Lettres à Génica Athanasiou*, lettre du 16 août 1934, p. 303). En mai 1935, au moment où il répète *les Cenci*, sur le succès desquels il compte entièrement, il fait le projet de monter d'autres spectacles. C'est alors qu'il songe de nouveau à cette pièce adaptée d'après *Atrée et Thyeste* et qu'il lui donne le titre plus frappant de : *le Supplice de Tantale*. Dans le programme de la représentation de Gala des *Cenci*, le 7 mai 1935, était inséré un feuillet portant un texte signé d'André Franck, secrétaire général du spectacle, où l'on peut lire : Les Cenci *seront les avant-coureurs du Théâtre de la Cruauté*. Macbeth, le Supplice de Tantale *nous y achemineront la saison prochaine*.

Jean-Louis Barrault, d'après qui la tragédie remise la veille à Antonin Artaud par André Malraux est *Créon d'Halicarnasse*, de Roland Purnal, date cette lettre-ci de l'hiver 1935-1936. Or, ce brouillon de lettre en style télégraphique, daté du *27 septembre 1935* (dont le destinataire est vraisemblablement Roland Purnal), nous fait penser qu'elle a plutôt été écrite à la fin du mois de septembre 1935 :

Monsieur,

Enfin un auteur nouveau écrit une tragédie véritable, c'est-à-dire liée aux forces d'un Mythe souterrain. Je ne dis pas que le Mythe est là, mais le souffle en passe et c'est poignant. Et il y a un langage dur de catapulte où les mots cataracte guerroient intérieur langue. Avez calciné littéraire Claudel. Ce langage qui guerroie mille gestes, personnages qui remuent, mêlé action forme fourmilière rejoint grand. Quand Créon s'attaque puits, taquine Python, marche Temple. Ici plus sûr ayez réussi constituer Mythe. Je ne vois pas pourquoi ce tortionnaire exalté qui érige si haute idée de l'autorité, des pouvoirs, avec en lui un rassemblement, une alchimie du Principe devenu roi dans un Homme, face aux grands dont on lacère les membres dans l'Or tout à coup humanisé. Iphigénie pas ligne de ce Créon et ce qu'il représente métaphysiquement.

2. Mot manquant dans l'autographe.

3. Dans l'Édition Bordas (1952), cette phrase a été transcrite : *C'est-à-dire aux forces ennemies et qui s'incarnent quand on veut les saisir.* Il est facile de voir, grâce au fac-similé qui accompagne cette publication, que cette transcription est fautive en deux points. L'éditeur, sans doute désorienté par le fait qu'Antonin Artaud écrit toujours *innomées* (orthographe d'ailleurs admise) et non *innommées*, a cru lire *ennemies;* la seconde faute : lire *veut* là où il y a *sait*, est imputable aux difficultés que présente la graphie d'Antonin Artaud.

Page 341 : *A André Breton*

1. Carte-pneumatique de l'Administration des Postes. Date fournie par le cachet de la poste.

2. Ce ne pouvait être qu'à la lecture du *Supplice de Tantale* qu'André Breton était convié le vendredi 15 novembre 1935. Cette date a de quoi surprendre : on aurait pu croire Antonin Artaud uniquement préoccupé des préparatifs de son départ pour le Mexique. Mais elle explique peut-être que la pièce ait été égarée : Antonin Artaud a pu l'emporter au Mexique pour la parfaire, ou peut-être dans l'espoir de pouvoir l'y monter, et perdre son manuscrit au cours du voyage.

INTERVIEWS

Page 345 : ANTONIN ARTAUD

1. *Cinémonde*, 1er août 1929.

2. Cf. note 3, p. 382.

3. *Surcouf*, film réalisé en 1924, par Luitz-Morat, d'après le roman d'Arthur Bernède, scenario d'Arthur Bernède, produit par la Société des Cinéromans, interprété par Jean Angelo (Surcouf), Maria Dalbaïcin, Jacqueline Blanc, Johanna Sutter, Marie Blanchard, Émilie Blanchard, Tommy Bourdelle, Pierre Hot, Louis Monfils, Daniel Mendaille, Keppens et Antonin Artaud dans le rôle du traître Jacques Morel.

Le Juif errant, film réalisé en 1926 par Luitz-Morat d'après le roman d'Eugène Sue pour la Société des Cinéromans. Les rôles principaux étaient interprétés par Gabriel Gabrio, Maurice Schutz, Jeanne Helbling, Claude Mérelle, Suzanne Delmas, Simone Mareuil, Fournez-Gaffart, Sylvio de Pedrelli, Fernand Mailly, etc. Antonin Artaud tenait le rôle de Gringalet, personnage emprunté à un autre roman d'Eugène Sue : *les Mystères de Paris*. Luitz-Morat avait d'ailleurs pris d'autres libertés avec le roman : par exemple, pour ne pas choquer le public, la confrérie des Jésuites avait été remplacée par la secte des Ardents.

Graziella, film réalisé en 1925 par Marcel Vandal d'après l'œuvre de Lamartine, tourné sur les lieux décrits par le poète, produit par le Film d'Art Vandal et Delac, interprété par Émile Dehelly et son fils Jean Dehelly (Lamartine âgé et Lamartine dans sa jeunesse), Mmes Nina Vanna, de Castillo et Sapiani, Michel Sym, Chennevières et Antonin Artaud dans le rôle de Cecco.

4. Nous avons corrigé la leçon fautive de *Cinémonde* qui indiquait partout pour le rôle tenu par Antonin Artaud : *le frère Krassien*. *La Passion de Jeanne d'Arc*, film produit par la Société Générale de Films, avait été réalisée en 1927 par Carl Theodor Dreyer d'après un scenario de Joseph Delteil. Les rôles principaux étaient tenus par Falconetti, Eugène Silvain, André Berley, Maurice Schutz, Antonin Artaud, Michel Simon, Jean d'Yd, etc.

5. Ici aussi, nous avons dû corriger la leçon fautive de *Cinémonde : certain que.*

6. Leçon fautive ici aussi : *Mahaud*, alors qu'Antonin Artaud interprétait le rôle du secrétaire Mazaud. *L'Argent* avait été réalisé en 1928 par Marcel L'Herbier d'après l'œuvre de Zola pour la Société des Cinéromans. Il était interprété par Brigitte Helm, Mary Glory, Yvette Guilbert, Esther Kiss, Alcover, Henry Victor, Alfred Abel, Jules Berry, Raymond Rouleau, etc.

Verdun, Visions d'Histoire, film réalisé en 1928 par Léon Poirier (producteur : C. U. C.), était interprété par Suzanne Bianchetti, Jeanne-Marie Laurent, José Davert, Jean Dehelly, Albert Préjean, Hans Brausewetter, Tommy Bourdelle, Maurice Schutz, Pierre Nay, Daniel Mendaille, Antonin Artaud, André Nox, etc.

Pour *Tarakanova*, cf. note 1, p. 397.

7. Rendant compte du film d'Abel Gance : *Napoléon*, Bernard Brunius écrivait par exemple : *Antonin Artaud, dans la mort de Marat, m'a réellement fait peur. Il aurait pu jouer tous les rôles de Conrad Veidt* (*Cahiers d'Art*, n° 3, 1927).

8. *Finis terræ*, film réalisé en 1929 par Jean Epstein, interprété par les habitants des îles d'Ouessant et de Bannec et les équipages de deux bateaux pêcheurs.

Page 349 : ANTONIN ARTAUD NOUS PARLE DU CINÉMA ALLEMAND

1. *Pour vous*, 28 juillet 1932.

2. Pour le Théâtre de la N. R. F. cf. in tome V; *A propos du Théâtre de la N. R. F.*, p. 33 à p. 38.

3. Cf. note 1, p. 444.

APPENDICE

Page 355 : LE BON SENS

1. Scenario déposé à l'Association des Auteurs de Films,

sous le nº 314, le 20 juillet 1929, par Antonin Artaud, 178 quai d'Auteuil.

La copie déposée est une copie manuscrite de la main d'Yvonne Allendy. Elle est signée : *Antonin Artaud / ou / (Jean Mérin)*, toujours de la main d'Yvonne Allendy. Ce qui ne serait pas une raison suffisante pour penser que ce scenario n'est pas d'Antonin Artaud, la copie manuscrite du *Maître de Ballantrae* étant de la main d'Yvonne Allendy et signée *Antonin Artaud* de sa main. Mais nous avions déjà eu connaissance d'une première version dactylographiée du *Bon Sens*, par Jean Mérin, copie qui nous avait été communiquée par Mme Colette Allendy. Interrogée, elle nous dit que Jean Mérin était un pseudonyme utilisé par sa sœur. Il y avait déjà le pseudonyme Soudeba, utilisé par le Dr Allendy, puis par Antonin Artaud. Il y avait aussi le pseudonyme Jacques Poisson, utilisé par Yvonne Allendy. (Dans la revue *la Vie des lettres et des arts*, qui parut tous les deux mois d'avril 1909 à juillet 1914, puis de juillet 1920 à 1926, et dont le gérant était Nicolas Bauduin, auteur de poèmes synoptiques polyplans, Yvonne Allendy a publié un certain nombre d'articles sous le nom de Jacques Poisson.) Le pseudonyme Jean Mérin venait encore compliquer la situation. Mais une lecture attentive de cette première version du *Bon Sens* nous avait fait écarter l'éventualité qu'Antonin Artaud ait pu y collaborer. Quelques mois après, notre conviction recevait confirmation : Mme Colette Allendy, cherchant dans une malle s'il ne s'y trouvait pas encore des documents concernant le Théâtre Alfred Jarry, trouva le manuscrit original du *Bon Sens* : il était de la main du Dr Allendy. Or, s'il était arrivé plus d'une fois à Yvonne Allendy de prendre des textes sous la dictée d'Antonin Artaud ou de recopier de sa main ceux qu'il lui envoyait, on voit mal comment le Dr Allendy aurait pu trouver le temps de servir de secrétaire à Antonin Artaud. Outre ses activités professionnelles, il écrivait lui-même beaucoup, animait son Groupe d'Études à la Sorbonne et avait une vie mondaine relativement importante. Il est probable qu'il voulut lui aussi participer à la *Constitution d'une firme destinée à produire des films de court métrage, d'un amortissement rapide et sûr* (p. 92) en fournissant un scenario mais qu'il ne désirait pas, pour des raisons professionnelles, le signer de son nom. Le pseudonyme Soudeba étant alors utilisé par Antonin Artaud, ils s'amusèrent sans doute tous les trois à déposer ce scenario en utilisant pour une fois le nom d'Antonin Artaud comme un pseudonyme. Mais Yvonne Allendy prit la précaution d'ajouter *ou (Jean Mérin)*. Rien dans cette version plus développée du

Bon Sens ne permet de déceler la marque d'Antonin Artaud : ni le sujet, ni l'écriture. Le sujet présente quelques analogies avec celui de *Maldone*, film tourné en 1927 par Jean Grémillon d'après un scenario d'Alexandre Arnoux, produit par les Films de Charles Dullin; les deux scenari utilisent le thème de l'enfant prodigue, mais leur conclusion est différente.

Néanmoins, *le Bon Sens* étant déposé sous le nom d'Antonin Artaud, il nous a semblé qu'il était nécessaire de le publier, à titre purement documentaire.

LETTRES

A [illegible] ([illegible]) [illegible]

A [illegible] ([illegible]).

A Louis Jouvet (3 février).

A Louis Jouvet ([illegible]).

A [illegible] ([illegible]).

A [illegible] ([illegible]).

A André Gide. [illegible] ([illegible]).

A Jean Paulhan ([illegible]).

A Jean Paulhan. [illegible] ([illegible]).

A Louis Jouvet. [illegible] ([illegible]).

A Louis Jouvet. [illegible] ([illegible]).

A Louis Jouvet ([illegible]).

A Jean Paulhan ([illegible]).

A Louis Jouvet ([illegible]).

A [illegible] ([illegible]).

A Louis Jouvet ([illegible]).

A Louis Jouvet ([illegible]).

A Louis Jouvet ([illegible]).

A Jean Paulhan ([illegible]).

A Louis Jouvet. [illegible] ([illegible]).

A Jean Paulhan ([illegible]).

A Louis Jouvet ([illegible]).

A Jean Paulhan ([illegible]).

A Jean Paulhan ([illegible]).

A Jean Paulhan ([illegible]).

A [illegible] ([illegible]).

A Jean Paulhan ([illegible]).

A Jean Paulhan ([illegible]).

A Jean Paulhan ([illegible]).

DU MÊME AUTEUR



ŒUVRES COMPLÈTES

TOME I

Préambule. — Adresse au Pape. — Adresse au Dalaï-Lama. — Correspondance avec Jacques Rivière. — L'Ombilic des Limbes. — Le Pèse-Nerfs *suivi des* Fragments d'un Journal d'Enfer. — L'Art et la Mort. — Premiers Poèmes (1913-1923). — Premières Proses. — Tric Trac du Ciel.— Bilboquet. — Poèmes (1924-1935). — Textes surréalistes.

SUPPLÉMENT AU TOME I

Lettres. — Appendice.

TOME II

L'Évolution du décor. — Théâtre Alfred Jarry. — Trois œuvres pour la scène. — Deux projets de mise en scène. — Notes sur *les Tricheurs* de Steve Passeur. — Comptes rendus. — A propos d'une pièce perdue. — A propos de la littérature et des arts plastiques.

TOME III

Scenari. — A propos du cinéma. — Lettres. — Interviews.

TOME IV

Le Théâtre et son Double. — Le Théâtre de Séraphin. — Les Cenci.
Appendice : Dossier du Théâtre et son Double. — Dossier des Cenci.

TOME V

Autour du Théâtre et son Double. — Articles à propos du Théâtre de la N.R.F. et des Cenci. — Lettres.
Appendice : Interviews. — Documents.

TOME VI

Le Moine, de Lewis, raconté par Antonin Artaud.

TOME VII

Héliogabale. — Les Nouvelles Révélations de l'Être.

COLLECTION LE POINT DU JOUR

Lettres à Génica Athanasiou.

A paraître :

TOME VIII

Sur quelques problèmes d'actualité. — Deux textes écrits pour « Voilà ». — Pages de carnet. Notes intimes. — Satan. — Notes sur les cultures orientales, grecques, indiennes, *suivies de* le Mexique et la civilisation. — Messages révolutionnaires. — Lettres.

TOME IX

Les Tarahumaras. — Lettres relatives aux Tarahumaras. — Deux textes écrits en 1944 à Rodez. — Quatre adaptations de textes anglais. — Lettres de Rodez *suivies de* l'Évêque de Rodez. — Lettres complémentaires à Henri Parisot.

TOME X

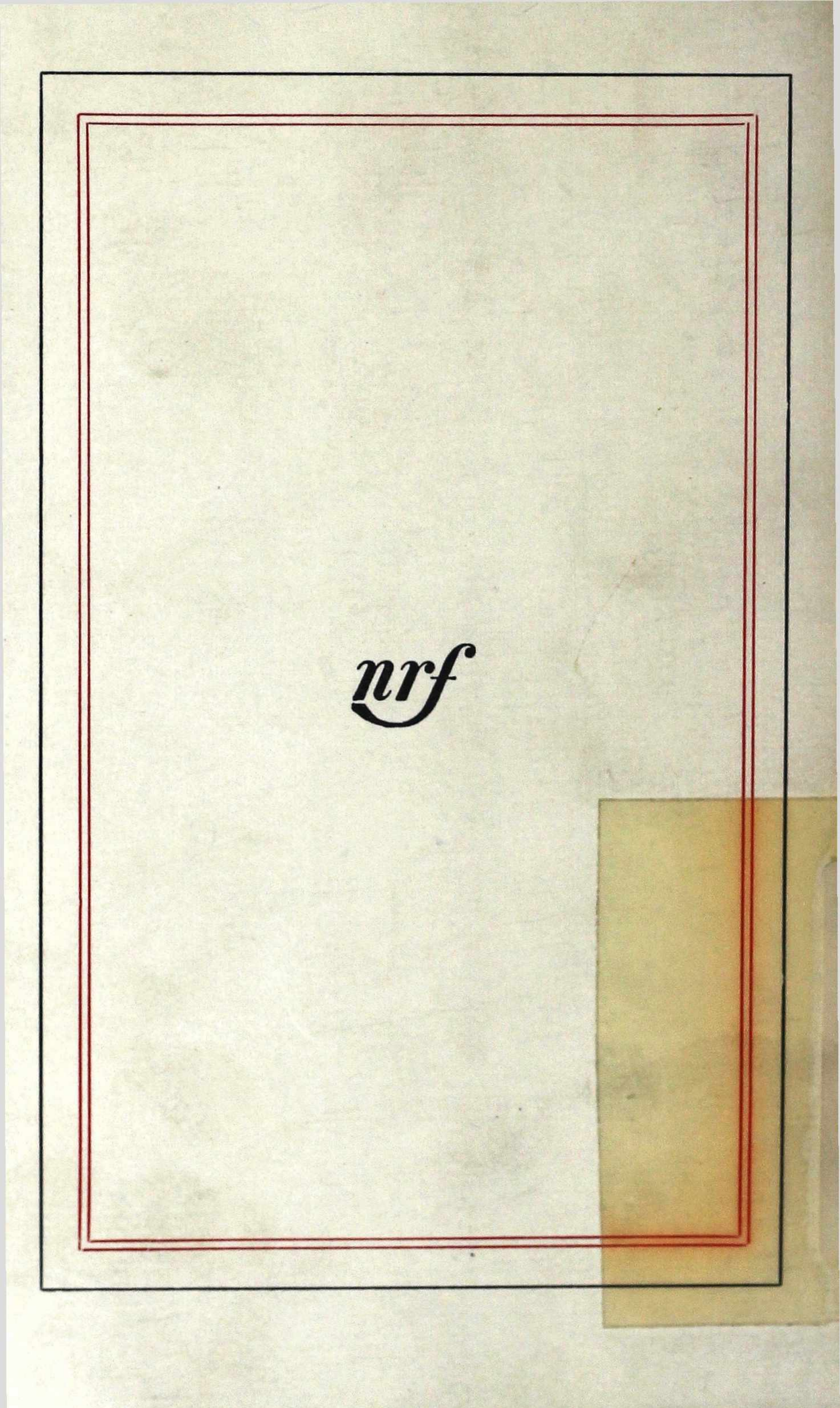
Artaud le Mômo. — Ci-Gît précédé de la Culture Indienne. — Van Gogh le suicidé de la société. — Pour en finir avec le jugement de dieu.

Cet ouvrage
a été achevé d'imprimer
sur les presses de l'Imprimerie Floch
à Mayenne le 17 décembre 1970.
Dépôt légal : 4e trimestre 1970.
No d'édition : 15496
Imprimé en France.
(9571)

a été achevé d'imprimer
sur les presses de l'Imprimerie Floch
à Mayenne le 17 décembre 1979.

et de cette passion. On y trouvera réunis maints projets de pièces et de films, des manifestes, des essais, des notes de travail, des articles de critique, des lettres. A travers tous ces textes, écrits au jour le jour et la plupart inédits, revit toute une époque du théâtre et du cinéma. Artaud y développe, avec cette véhémence qui lui est propre, ses idées sur le spectacle. Leur nouveauté, leur hardiesse, leur lucidité apparaissent aujourd'hui surprenantes. Elles seront pour tout homme de théâtre et de cinéma la source la plus riche de réflexions et d'enseignements.

Le présent tome III contient plus particulièrement des scénarios, des textes touchant au cinéma, et une importante correspondance avec diverses personnalités du monde de la littérature et du spectacle.


nrf